

3 5 1

febrero 195

nuestra arquitectura






POR QUÉ REDONDOS?
...si los tubos estructurales de acero "SILBERT", no siempre lo son.
Si Ud. ha pensado una "forma" distinta para emplearla en muebles, maquinarias, heladeras, cocinas, calefones, etc., para diferenciarlos de sus similares, consúltenos y nuestro Departamento de Ingeniería colaborará con Ud. en su solución.
PRESENTENOS SU PROBLEMA
Y SE LO RESOLVEREMOS CON TUBOS.
Solicite folletos
FABRICA ARGENTINA DE CAÑOS DE ACERO E INDUSTRIAS ELECTROMETALURGICAS
MAURICIO SILBERT S.A.
ESTABLECIMIENTO FABRIL FUNDADO EN 1909
DE FEBRERO 3802 - T. E. 70-2452-3619 - Bs. As.

REVOLUCIÓN EN EL PROCESO DE LA FABRICACIÓN DEL VIDRIO

La Gran Bretaña Retiene La Primacia Mundial

EL PLAN DE SIETE AÑOS DE ESTUDIOS CIENTIFICOS DE LA FIRMA PILKINGTON HA TENIDO UN EXITO ROTUNDO

Después de siete años de trabajo ininterrumpido realizado por los hombres de ciencia, ingenieros y obreros británicos que constituyen el equipo científico e investigador de la firma Pilkington Brothers, el nuevo vidrio FLOAT-GLASS (pronúnciese flot-glas) acaba de entrar en producción comercial, lo que representa un progreso trascendental en la técnica de la fabricación del vidrio y cristal. Hace ya más de veinte años que la firma Pilkington Brothers, después de un siglo de fabricación del vidrio, revolucionó la producción de cristales pulidos con la invención de la máquina gemela ("Twin") para esmerilar simultáneamente el vidrio en ambas caras, la cual se emplea ahora en todo el mundo, incluyendo los Estados Unidos de América. La máquina gemela necesitó veinte años para desarrollarse, pero no fué la última palabra, pues la ciencia no se estanca nunca. Ahora, en el año 1959, el FLOAT-GLASS, basado en una concepción enteramente nueva de la fabricación del vidrio, marca otra revolución y señala un nuevo esfuerzo para mantener la primacía británica en la industria del vidrio.

¿QUE ES EL FLOAT-GLASS?

El FLOAT-GLASS es un vidrio plano de alta calidad con ambas caras perfectamente lisas para permitir así la visión clara y sin deformación que caracteriza a los cristales pulidos fabricados por el proceso "Twin". El método de fabricar el FLOAT-GLASS es el siguiente: una hoja continua de vidrio procedente de un horno entra en un depósito de metal fundido, sobre el que flota la hoja a una temperatura controlada. Como las caras del FLOAT-GLASS, en su estado blando, sólo han estado en contacto con líquidos, éstas poseen un acabado brillante pulido al fuego y son perfectamente lisas, sin esmerilar.

LAS VENTAJAS DEL FLOAT-GLASS

El proceso de fabricación del FLOAT-GLASS es continuo del horno al producto acabado y posibilita la mecanización completa desde la manipulación de las materias primas hasta el empaque de los vidrios para su despacho. Las instalaciones que necesita el FLOAT-GLASS ocupan una superficie mucho más reducida que la máquina gemela. Hay una reducción considerable de las necesidades de energía y mantenimiento, y el desgaste causado por roturas y daños superficiales es mucho menor.

LAS INVESTIGACIONES CONTINUAN

Continúan los trabajos de desarrollo para transformar todas estas ventajas tecnológicas en economías prácticas, las cuales, a su vez, posibilitarán oportunamente la obtención, a bajo precio, de vidrios de alta calidad para el hogar y el comercio, vagones ferroviarios y automóviles, y para toda clase de edificios y vehículos.

El FLOAT-GLASS es el progreso más reciente de la fabricación británica del vidrio: no será el último.

float

FLOAT GLASS

PILKINGTON BROTHERS LIMITED

St. HELENS - LANCASHIRE - INGLATERRA



FABRICAS DE VIDRIOS EN LA GRAN BRETAÑA: ST. HELENS - DONCASTER - PONTYPOOL - BIRMINGHAM - ST. ASAPH - GLASGOW - BIRKENHEAD Y QUEENBOROUGH. FABRICAS EN ULTRAMAR: CANADA - AFRICA DEL SUR - AUSTRALIA - NUEVA ZELANDIA - ARGENTINA Y BRASIL.




Si señor!
En el baño pondremos
una bañera
PORQUE
— Las BAÑERAS son de diseño y medidas ideales para la construcción moderna.
— Sus líneas son elegantes y sobrias a la vez.
— El esmalte es de una composición y presentación inigualados, que no se cuartea, ni se mancha
— Su adherencia, y elevada resistencia al desgaste la hacen inalterable a la acción del tiempo.
— Las materias primas que intervienen en la fundición son celosamente seleccionadas.
— El proceso de elaboración se realiza en modernas instalaciones especializadas y con científicos métodos de control.
— Su duración es prácticamente ilimitada
— Su presencia en el baño significa una valorización notoria de la propiedad.
Por todo ello y porque la "CALIDAD TAMET" resulta finalmente más barata es que...! pondremos en el baño una BAÑERA !
CROMO Publicidad
BAÑERAS
de fundición esmaltada
TAMET
CHACABUCO 132 - BUENOS AIRES
Organización comercial propia en todo el país

facilitan sus tareas!



CROMO Publicidad

Una mezcla ideal que reúne las ventajas del fibrocemento y de la madera

Las creaciones cada vez más audaces de la inventiva humana requieren materiales de gran adaptabilidad de aplicación.
En tal sentido, Duralit soluciona económicamente variados problemas constructivos ya que se lo puede serruchar, clavar y cepillar.
Es liviano y de fácil colocación.
Además es aislante, impermeable, imputrescible e incombustible.

Su proveedor habitual tiene chapas DURALIT

fabricantes: Monofort 25 de Mayo 267

distribuidores: TAMET Chacabuco 132


BIBLIOTECA

Revestimientos de Vidrio Pilkington para la arquitectura moderna

Otro Producto de Pilkington en la Era del Vidrio

En razón de que combinan en sí una amplia gama de posibilidades decorativas con valiosas características de protección, los revestimientos de vidrio han llegado a constituir un elemento permanente en la construcción de las fachadas de edificios modernos. Para satisfacer los requerimientos de arquitectos y constructores, Pilkington Brothers fabrica dos productos con este objeto:

"El Muroglass" — un vidrio Martelé con un pigmento coloreado fundido sobre la cara inferior lisa durante la fabricación. Disponible en 9 atractivos colores.

"El Armourclad" — un vidrio de concepción especial, coloreado con esmaltes cerámicos y templado, disponible en dos formas: el Cristal "Armourclad" (cristal a través del cual se ve el color sin ninguna difusión) y el Martelé "Armourclad" (vidrio Martelé que difunde el color). Disponible en 16 atractivos colores.

Para mayores detalles referentes a medidas y colores disponibles en "Muroglass" y "Armourclad", y sobre cualquier otro producto de Pilkington, sírvase dirigirse a nuestro Representante:

R. Greenall, Pte. Luis Sáenz Peña 645, Buenos Aires.

Edificio de Departamentos de Golden Lane para el Concejo del Condado de Londres.
ARQUITECTOS: CHAMBERLIN, POWELL & BON

"ARMOURCLAD" es una marca registrada de

PILKINGTON BROTHERS LIMITED



Fabricantes de vidrios de todos los tipos para la construcción

ST. HELENS, LANCASHIRE, INGLATERRA





sumario

351 febrero 1959

nuestra arquitectura

Nuestra Arquitectura es una publicación mensual de Editorial Contémpora, s. r. l. —capital, 102.000 pesos—, de Buenos Aires, República Argentina. El registro de propiedad intelectual lleva el número 574.165. Su primer número apareció en agosto de 1929. Fué fundada por Walter Hylton Scott, su primer director.

Director: Raúl Julián Birabén. Asesores de redacción: Walter Hylton Scott, Juan Angel A. Casasco, Mauricio Repossini y Natalio D. Firszt.

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 50 pesos; suscripición semestral (6 números), 250 pesos; suscripción anual (12 números), 500 pesos.

Precio de venta en el extranjero: suscripción anual (12 números), 14 dólares.

Distribución en el interior y en el exterior del país a cargo de "Distribuidora Triunfo", empresa ubicada en la calle Lavalle 4024, Buenos Aires.

Distribución en la ciudad de Buenos Aires a cargo de Arturo Apicella, con domicilio de Chile 527, Buenos Aires.

La dirección y la administración de n. a. funcionan en Sarmiento 643, Buenos Aires. Sus teléfonos son 45-1793 y 45-2575.

La dirección no se responsabiliza por los juicios emitidos en los artículos firmados que se publican en la revista.

en el próximo número

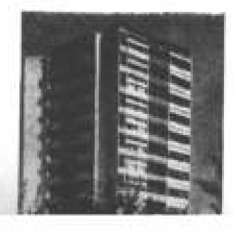
El artista y la sociedad. Una conferencia del arquitecto Francisco Bullrich dictada ante el Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura. ¿Hasta qué punto un artista influye en la sociedad de su época y en qué medida es receptor de sus influencias? Relaciones entre el artista y el consumidor de arte.



Dos obras del arquitecto mexicano Manuel Rosen M. El Pedregal de San Angel y la casa de Polanco. Desarrollo en una planta de un gran casa sobre un terreno en declive. Desarrollo de una casa amplia sobre un lote pequeño entre medianeras. Dos de las mejores realizáciones mexicanas de los últimos tiempos.



Casa de departamentos combinada con un gran garage en la ciudad de Milán, obra del arquitecto Carlo Pagani y del ingeniero Luigi Dal Fabbro. En un viejo barrio de Milán —ciudad que se transforma día a día— se levanta un nuevo edificio de líneas ágiles en un terreno de forma ingular.



Esta nota se basa en una publicación que hizo "Bauen-Wohnen" en agosto de 1958 con el título de "ventas de ayer, hoy y mañana", de donde se han tomado las ilustraciones y la relación estadística.

Nuevos mercados

En los años de post-guerra fué notable la evolución que experimentó la arquitectura y el planeamiento de las grandes tiendas y de los negocios en general. Lo antiguo ha llegado a presentarse en estos días como cosa superada, quizá definitivamente.

No obstante, desde que el hombre empezó a vender en mercados, un elemento se ha mantenido constante: el interés por presentar la mercadería al cliente en buena forma. El problema no ha cambiado; han cambiado los métodos. Y los métodos cambiaron radicalmente en los últimos tiempos por varios factores de progreso. Entre ellos, el más destacado —dentro del campo de la venta al menudeo más corriente, la de los productos alimenticios— la posibilidad de conservar las mercaderías, aun las más perecederas, por medio de envases apropiados, refrigeración o procesos previos de cocción. La necesidad de liberar mano de obra, ya sea por su costo o por su escasez, ha colaborado con otros factores determinantes.

El cliente, por su parte, ha contribuído —y es mucho lo que tendrá aún que contribuir— permitiendo que se fuera produciendo en él el necesario cambio psicológico. Y este elemento debe ser bien considerado porque la relación vendedor - mercadería - comprador es siempre la misma y elemental.

En los Estados Unidos surgió así, hace unos años, el gran centro de compras donde casi todo se vende con el sistema de auto-servicio. Y el sistema se ha extendido ampliamente por el mundo occidental.

Había elementos que colaboraron con la adaptación psicológica del cliente. La venta callejera de productos —generalmente alimenticios— tan divulgada entre nosotros en forma de mercados, ambulantes o no, donde el cliente se proveía a sí mismo y donde el vendedor prácticamente no hacía sino cobrar y pregonar las bondades de su mercadería. Este mismo sistema de venta en mercados al aire libre es el principal en los países del próximo y del lejano oriente.

Aun en los más cultivados países occidentales, desde mucho antes de que surgiera el auto-servicio, habían aparecido, en las grandes tiendas, algunos mostradores próximos a la caja donde había determinados productos cuya venta se quería incrementar y que estaban ya envueltos; el cliente, al ir a pagar su "boleta", acompañado por el tradicional vendedor, podía agarrar un paquete por sus propios medios y, tras mostrarlo al cajero, lo colocaba en su bolso; aquí ya no intervenía el vendedor.

La experiencia y la estadística han demostrado que la gran conquista lograda por los sistemas de auto-servicio re-

1. Mercado al aire libre en una calle cubierta de Isfahan.
2. Mercado en Fez: es la forma habitual de vender en el mundo árabe y en el extremo oriente.
3. Ultima etapa —hasta la última guerra— de la evolución del mercado; Magasins au Printemps, París.

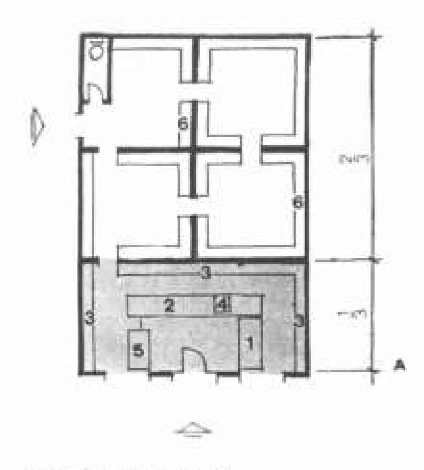
1

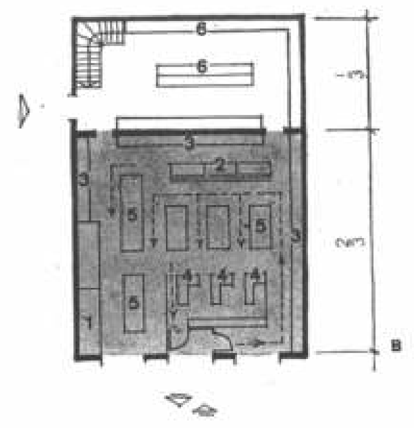


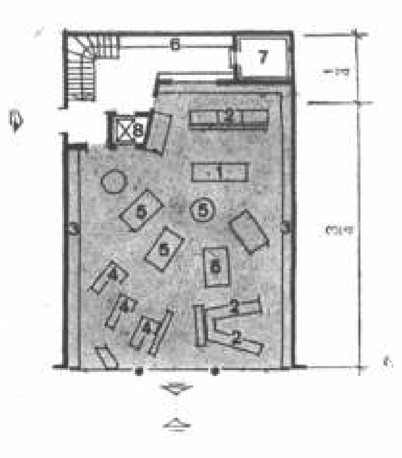












1. Refrigerador cerrado.
2. Productos no refrigerados.
3. Estanterías de madera a todo lo alto del local.
4. Caja muy simple.
5. Escaparate muestrario.
6. Estanterías de depósito.

1. Refrigerador vitrina contra el muro, iluminado.
2. Equipo refrigerador para quesos, embutidos y demás, iluminado.
3. Estanterías murales de madera pintada, iluminada y de una altura de 2,10.
4. Cajas registradoras automáticas.
5. Estantería de mercaderías varias de 1,30 de altura.
6. Estanterías metálicas estandarizadas para almacenaje.

1. Muebles refrigerados dispuestos libremente en el espacio.
2. Muebles con superficies refrigeradas y productos perecederos encima.
3. Estantería mural estandarizada con canastas cambiables.
4. Unidades caja-cinta-sinfín para transporte automático.
5. Escaparates móviles.
6. Receptáculos de mercaderías, depósito de estanterías metálicas.
7. Cámaras frigoríficas de depósito.
8. Montacargas.

side en que pueden casi suprimirse los antiguos y desperdiciados lugares de almacenaje o depóito de mercaderías. En una 'gran tienda" tradicional, la relación entre áreas dedicadas a ventas y áreas de depósito de mercaderías era de 1 a 3 a favor del almacenaje (ver planta A). En un negocio moderno, con elevado porcentaje de auto-servicio y con gran despliegue de mercadería a la vista —para que se venda sola— la relación se invierte y es, comúnmente, de 2 para el área del local de venta y de 1 para el área destinada a depósito (ver planta B). Aún más: puede considerarse que una perfección de sistemas podría llevar a una virtual anulación de las áreas de depósito o, por lo menos, a una relación de 3 a 1 (ver planta C). Lograda esta relación, el local será aún más aireado, más iluminado y de disposición más "limpia", sobre todo, para la libertad de movimientos del cliente. Es la mayor libertad de movimientos la que permite más ganancias. La relación vendedor - mercadería - cliente, es inalterable.



1. La mercadería se vende sola; la forma más simple de exposición, en Estambul.
2. El servicio individual; vendedor de bebidas frescas en Ankara.
3. Mercado ambulante en Terán: no sólo se expone la mercadería sino que también se la ofrece en forma locuaz.
4. El suelo es el escaparate al aire libre para las flores en un rincón de Zürich.
5. El negocio de auto-servicio; ambiente, luz, se incorporan silenciosamente desde el techo metálico con piezas pre-fabricadas.

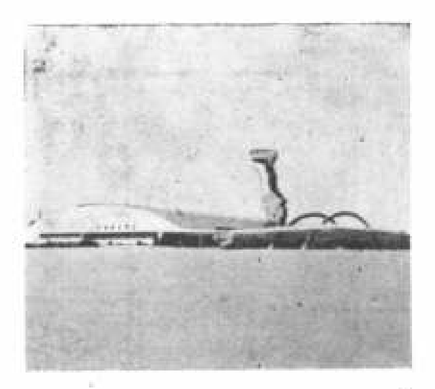












1



2

1. Vista de conjunto del supermercado Eavey's en Fort Wayne, en Indiana, U. S. A. A la izquierda, las grandes salas de venta y a la derecha el acceso, cubierto.

2. Una extrema modestia en los acentos arquitectónicos caracteriza al edificio, con cielorraso liso y uniforme; al no haber elementos llamativos toda la atención se concentra sobre la mercadería.

Super-mercado en Estados Unidos

Walter C. Reis, arq.

A invernadero.

B panadería.
1 vitrina exposición.
2 mesa de venta.
3 auto-servicio.
4 estantes con postres.
5 refrigerador.
6 refrigerador.
7 horno.
8 para probar muestras.

C platos fuertes refrigerados.
1 refrigerador depósito.
2 pescado congelado.
3 pescados en exposición.

D pescados y otros.
1 acuarium para langostas.
2 pescado fresco.
3 otros comestibles.
4 pescados en paquetes ya pesados.
5 despensa-repostería.
6 refrigerador depósito.

E café-bar.
1 torrefacción de café.
2 molino de café.
3 pastelería fina.

F carnicería.
1 recepción de mercadería.
2 depósito refrigerado.
3 congelador depósito.
4 provisiones.
5 mostrador de empaque.
6 auto-servicio.
7 estantes refrigerados con muestras.

G productos lácteos y de granja.
1 auto-servicio.
2 quesos, manteca, huevos.
3 instalación frigorífica.

H bebedero de agua.

I bebidas alcohólicas.

J frutas y legumbres.
1 boles con ensalada.
2 estantes con muestras.
3 estantes refrigerados.
4 balanza.
5 conducto por el que caen papas.
6 jugo de naranja.
7 depósito.
8 mostrador.
9 refrigerador seco.
10 depósito de bananas.
1 refrigerador húmedo.

K hielo para uso familiar.
1 auto-servicio.
2 fabricación.
3 sala de solidificación.

L dulces.

M cosméticos.

N devolución de botellas.
1 lugar en que se entregan.
2 depósito de botellas usadas.

O farmacia.
1 droguería y otras cosas.
2 preparación de recetas.

P reparación de relojes.

Q productos no alimenticios; artículos del hogar; regalos; revistas; libros; discos; cartas y mapas para viajeros.

R bar para refrescos.

S Atención de los clientes.

T rincón para niños.

U baratijas, quincallería.

V florista.

W venta de animales domésticos.
1 pájaros.
2 peces en acuarium.

X teléfonos.

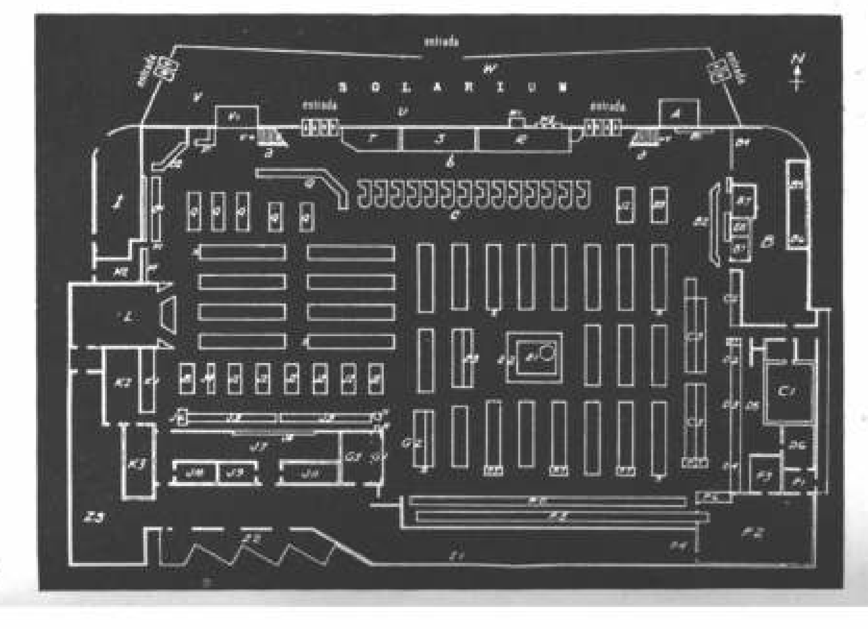
Y hacia la planta superior, que incluye oficinas, salas de reunión, baños.

Z anexos.
1 incinerador.
2 entrada de mercaderías.
3 almacenaje general.

a vagonetas para los clientes.

b 14 cajas registradoras.

c 30 grandes canastos rodantes.





Ferias modelo en la ciudad de Buenos Aires

Juan Angel A. Casasco, arq.

El arquitecto Juan Angel A. Casasco se graduó en 1946 en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Se desempeñó como arquitecto en la Dirección Municipal de la Vivienda y en el Estudio del Plan de Buenos Aires, en 1947 y 1948 respectivamente.

En 1949 viajó a Europa donde asistió al 7º CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), en Bérgamo; luego de colaborar en diversas comisiones viajó a EE. UU. becado por el Institute of International Education de New York. Durante los años 1950 al 1952 recibió sucesivas becas del Illinois Institute of Technology y del American Institute for Social Sciences (Wellesley College, Mass.) y realizó estudios post-graduados con los maestros Mies Van der Rohe, L. Hilberseimer y Peterhans en arquitectura, planeamiento y filosofía respectivamente.

Paralelamente con sus estudios colaboró "part time" con el estudio de los arquitectos Perkins & Will especializados en escuelas y posteriormente, en el Departamento de Estructuras en la firma de los Ingenieros Sargent & Lundy especializados en usinas termoeléctricas.

En 1952 regresó a la Argentina donde organizó el Departamento de Abastecimiento de la Dirección de Arquitectura de la Municipalidad de Buenos Aires y se dedicó a la remodelación de mercados, estudio del abastecimiento y proyecto de las obras que se publican en este número —Ferias Modelo—. Desde su regreso al país, Casasco se dedicó activamente al ejercicio de su profesión produciendo diseños que van desde "planos tipo" para puestos de feria, establecimientos industriales y viviendas colectivas hasta ciudades jardín para la industria automotriz y para una empresa constructora. Paralelamente participó en diversas comisiones de la Sociedad Central de Arquitectos y ejerció la docencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, donde es actualmente profesor adjunto.

Es ganador de numerosos prémios en concursos nacionales entre los cuales se destaca por su importancia el realizado por la Flota Mercante del Estado para su edificio de Almacenes y Talleres en Puerto Nuevo, (n. a. 342) donde obtuvo el primer premio con el arquitecto M. J. Repossini, obra que está en vías de realización.

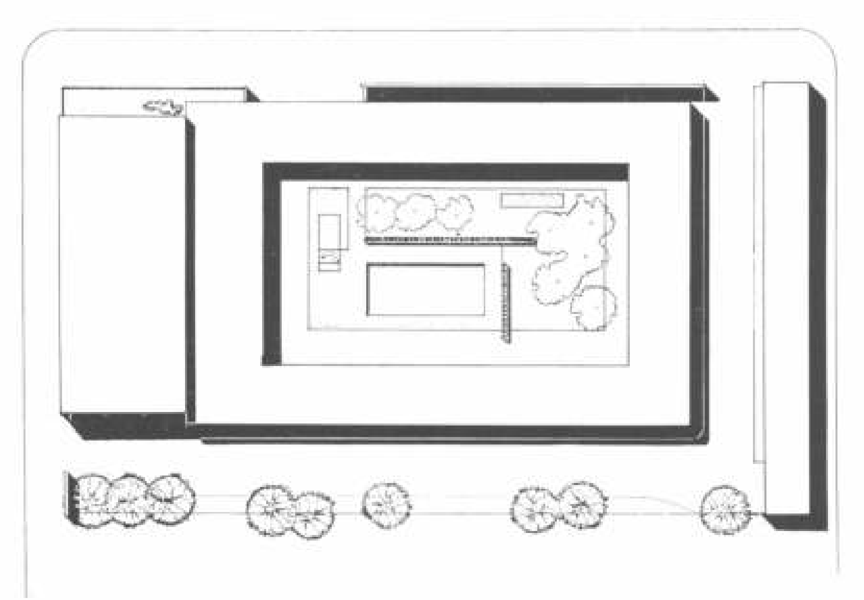
La inquietud que manifestó cuando estudiante, reflejada en activa carrera como alumno, se canalizó y maduró con sus viajes y con las enseñanzas de sus maestros Hilberseimer y Mies Van der Rohe. Los planteos urbanísticos y la obra arquitectónica de Casasco reflejan la asimilación de los principios de sus maestros y un fino sentido del detalle, color y enfoque social dentro de nuestro medio. El nivel alcanzado en las obras que se publican en este número, así como las publicadas anteriormente (n. a. 250 - 259 - 316 - 317 - 318 - 319 y 350) son el producto de un minucioso estudio y un profundo conocimiento de los materiales y técnicas y de la adaptación de su experiencia en el extranjero a nuestras posibilidades actuales.

Belgrano

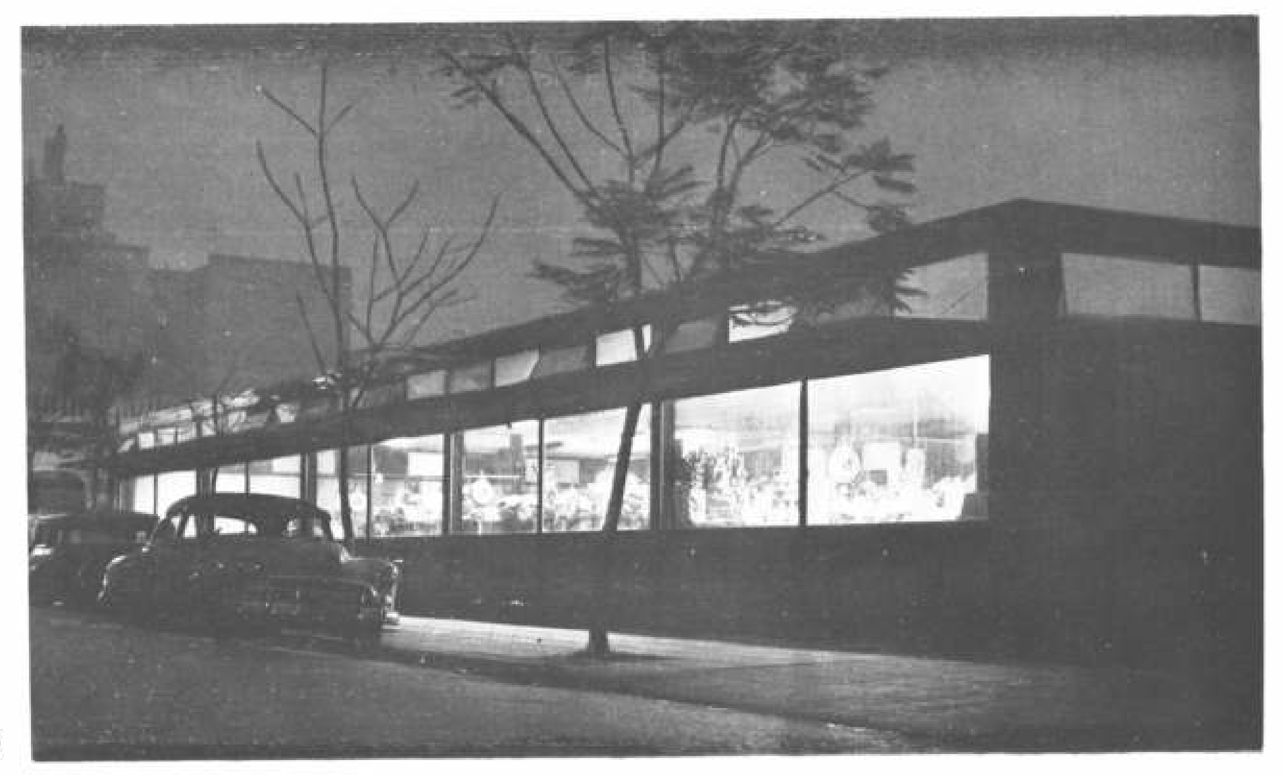
Juramento y Ciudad de la Paz



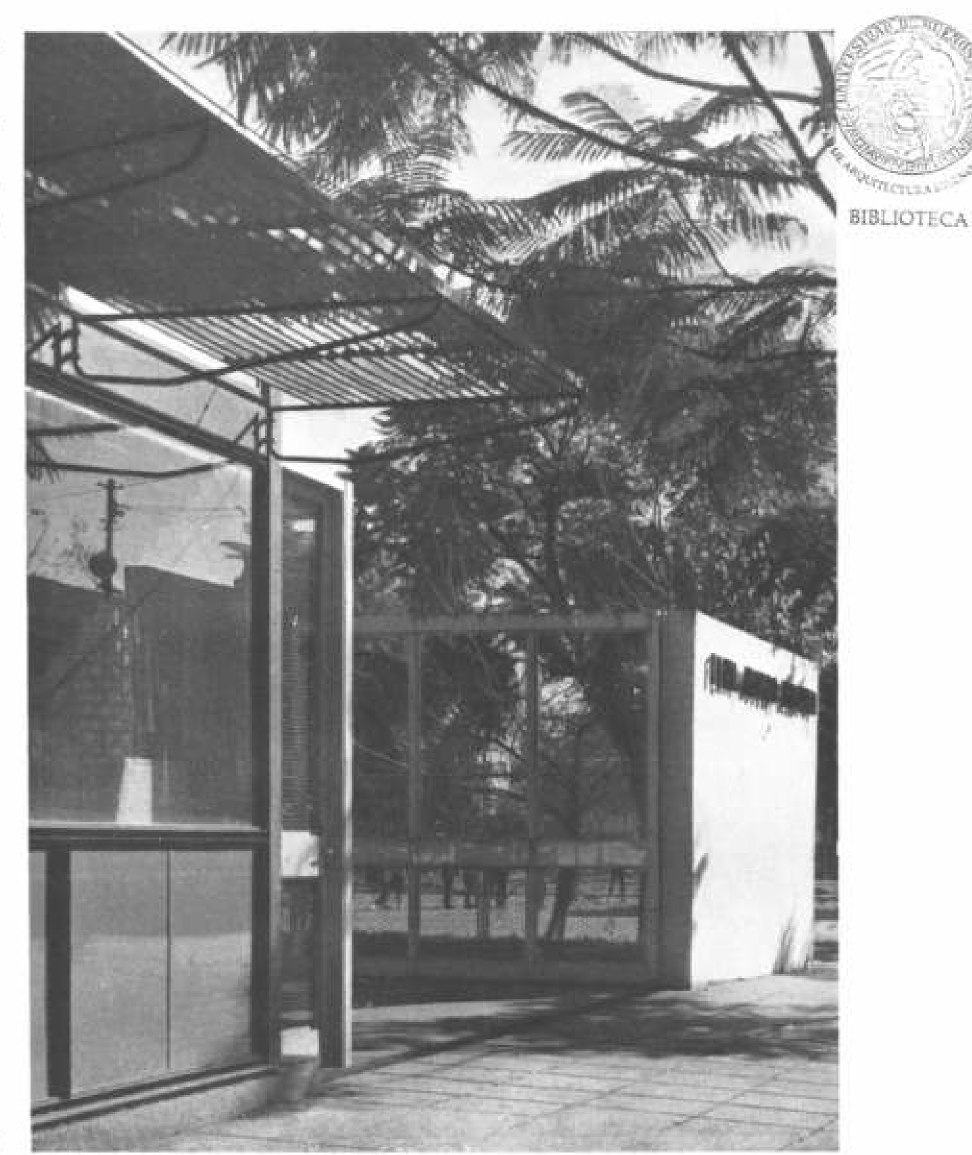
1



2

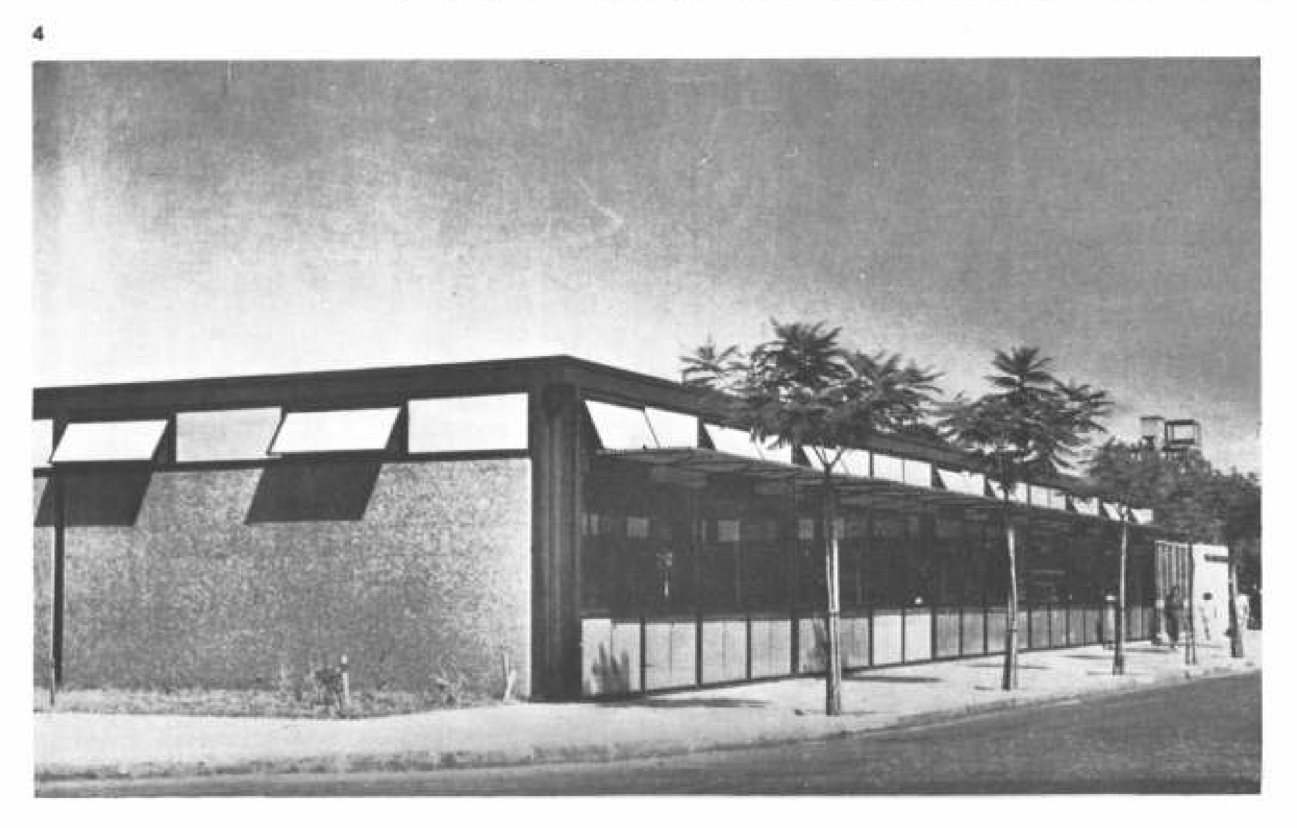


1. Vista aérea de la feria de Belgrano.
2 Vista nocturna de la proveduría, sobre Ciudad de la Paz.
3. Detalle de la salida de camiones.
4. Esquina de la proveeduría, en Ciudad de la Paz y Juramento.



3

4



5. Jardín interior en su estado actual.

6. Zona de servicio: acceso a cámaras frigoríficas; fuente de agua helada.

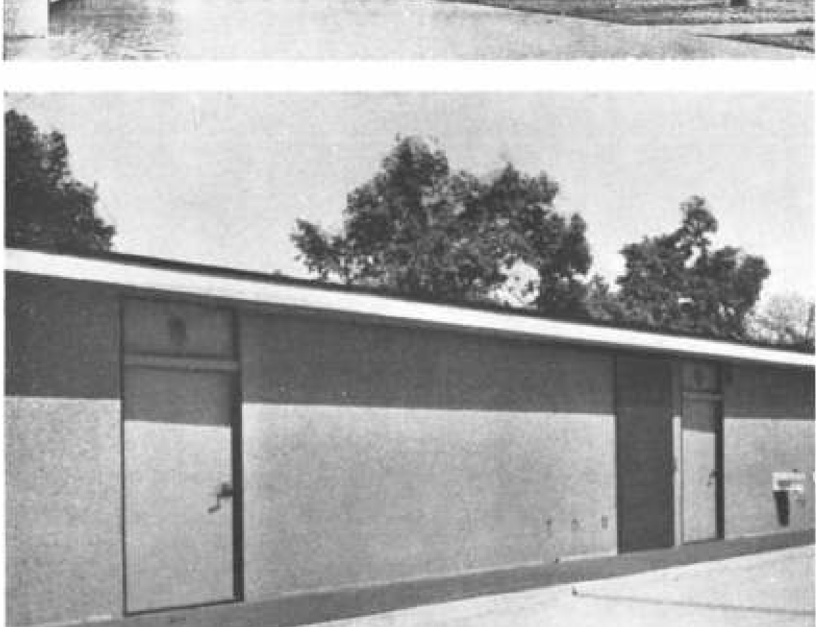
7. Jardín interior.

8. Vista interior: oficinas de control y parte posterior de la proveeduría.

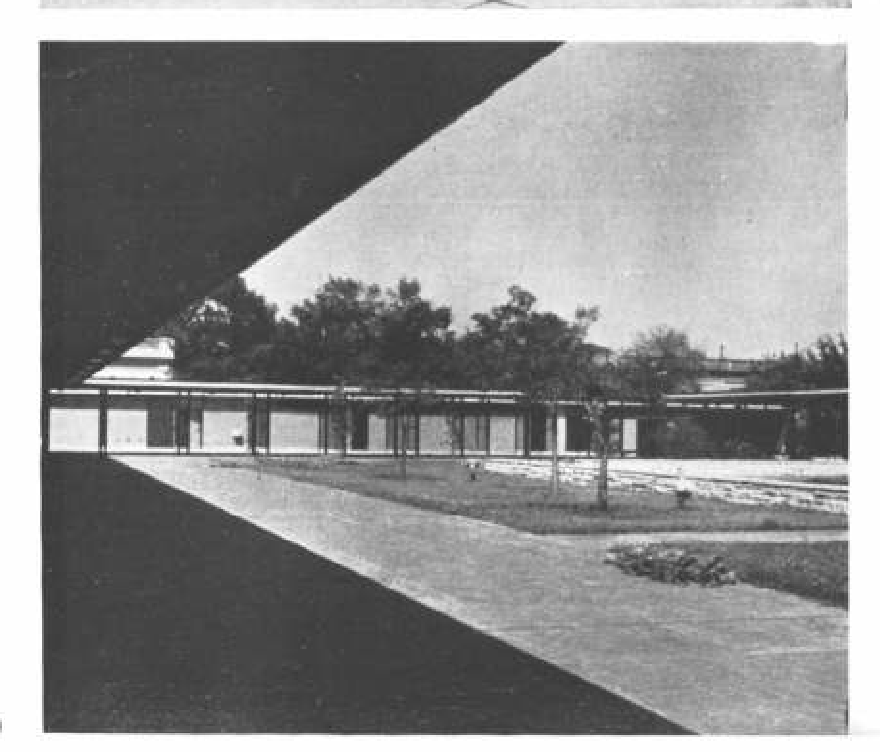
9. Estanque y asientos de piedra.



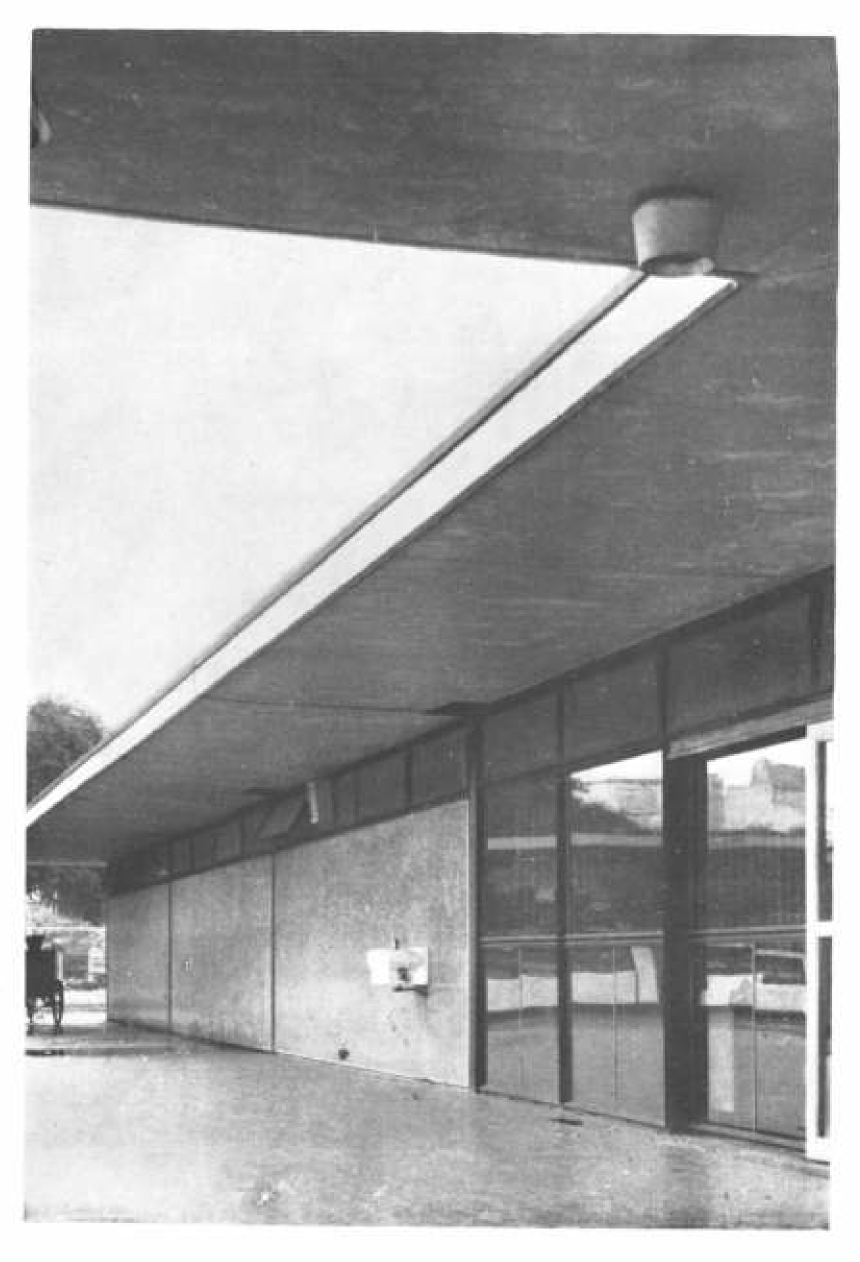
5



6



7



8

9

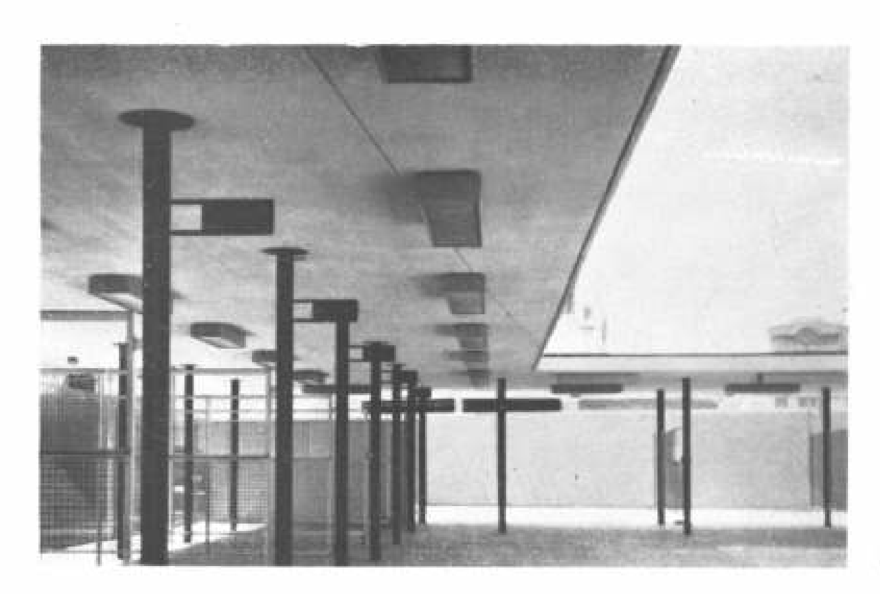




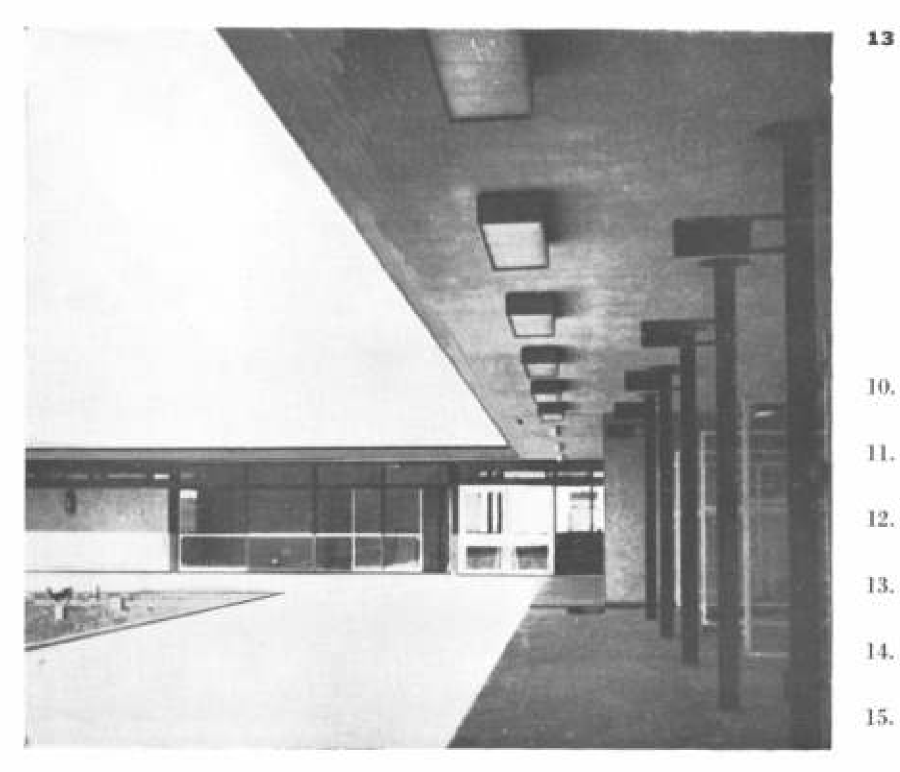
10



11



12



13

10. Columnas "estrella" con capiteles de chapa.

11. Detalle de los capiteles de chapa. Ingeniero M. C. Agostini.

12. Estructura de los puestos interiores.

13. Detalle de las oficinas de control y del acceso a la proveeduría.

14. Detalle del quiebra sol de madera.

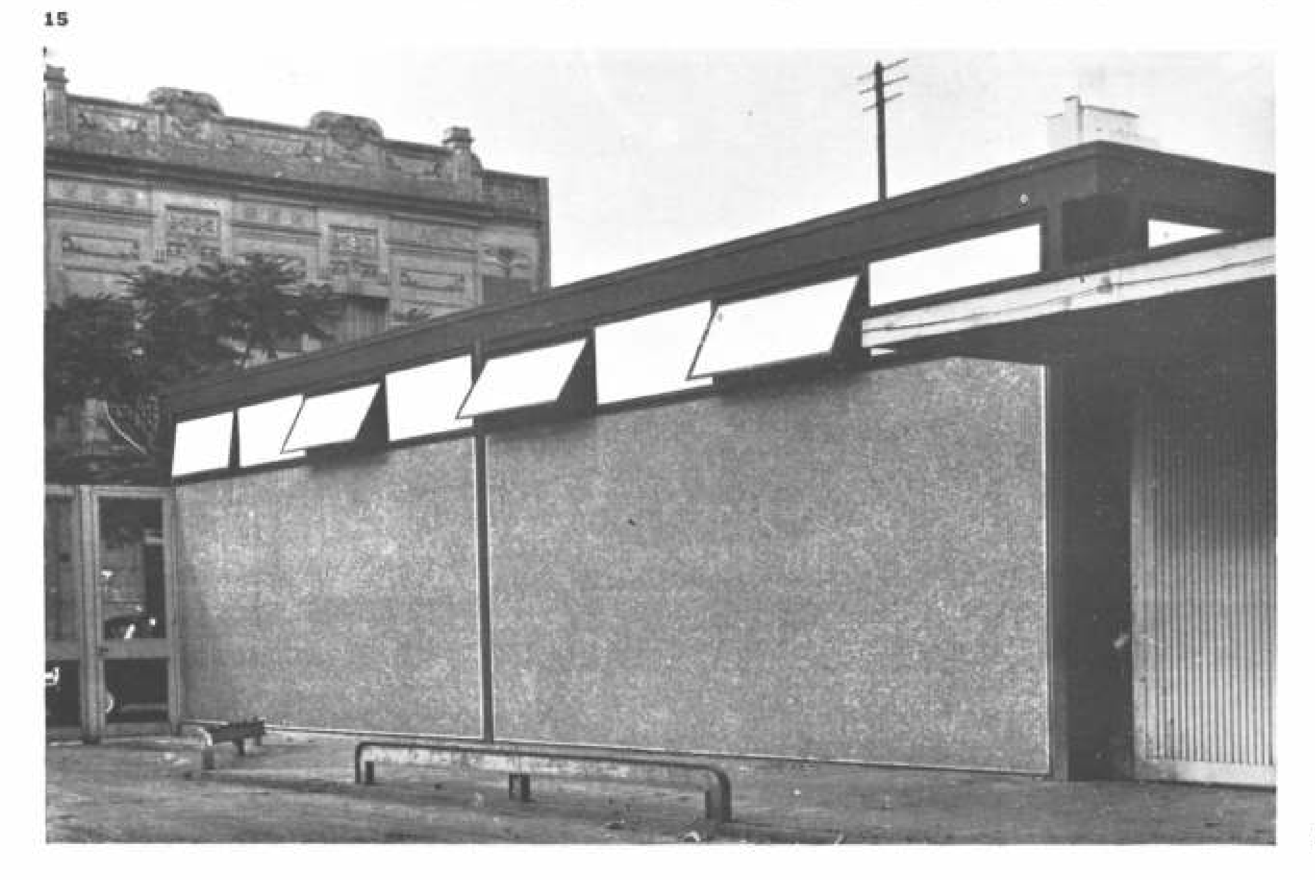
15. Frente nord-oeste de la proveeduría.





14

15

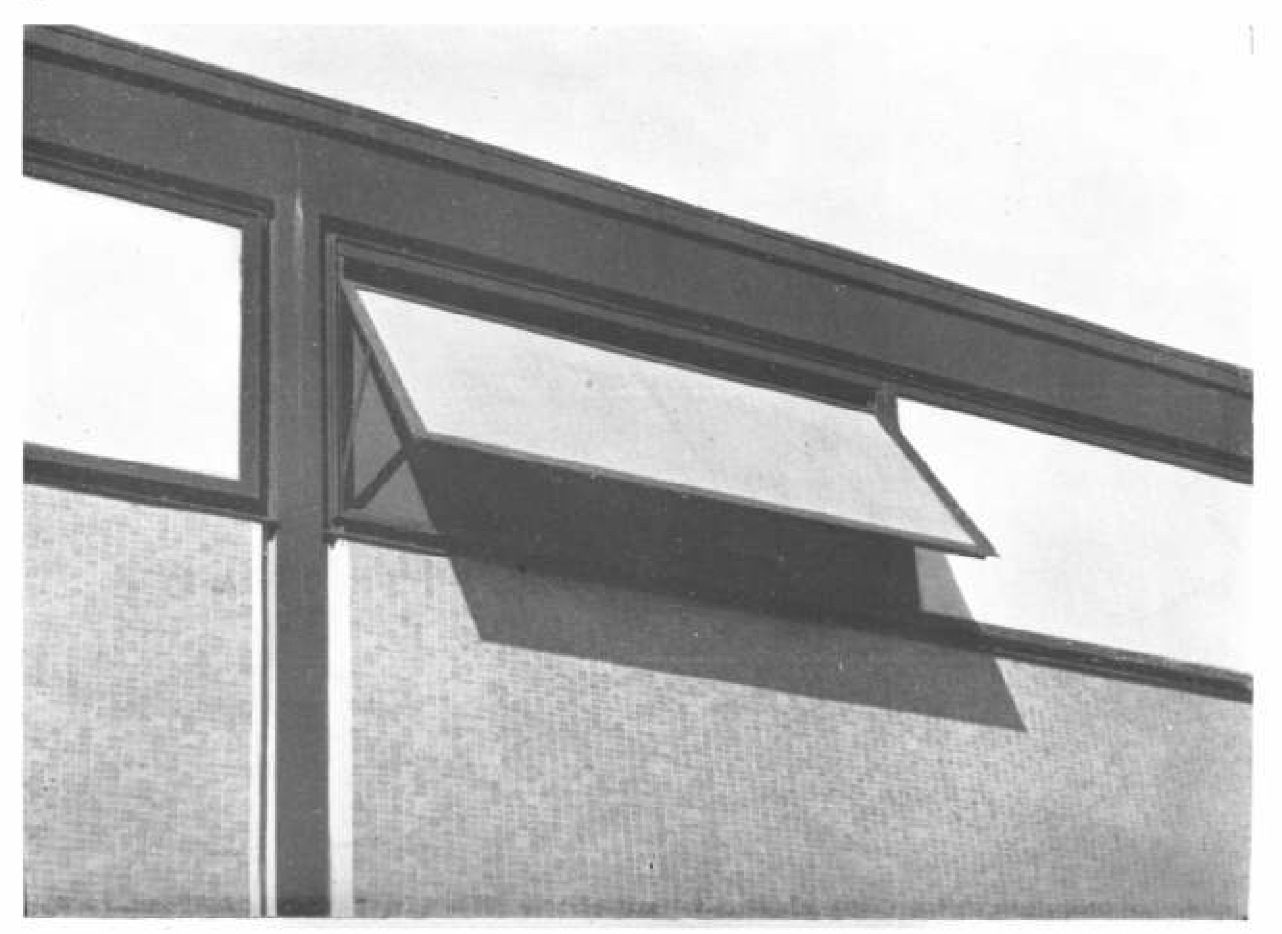




16

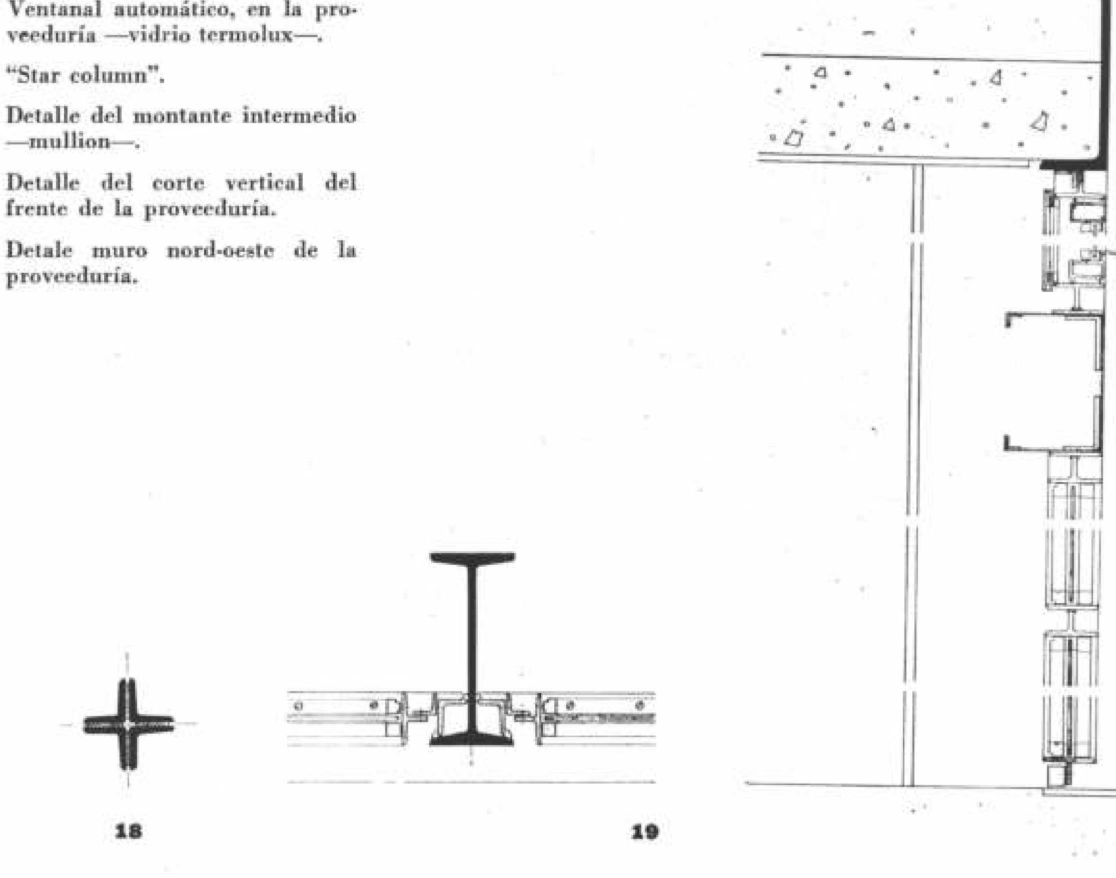


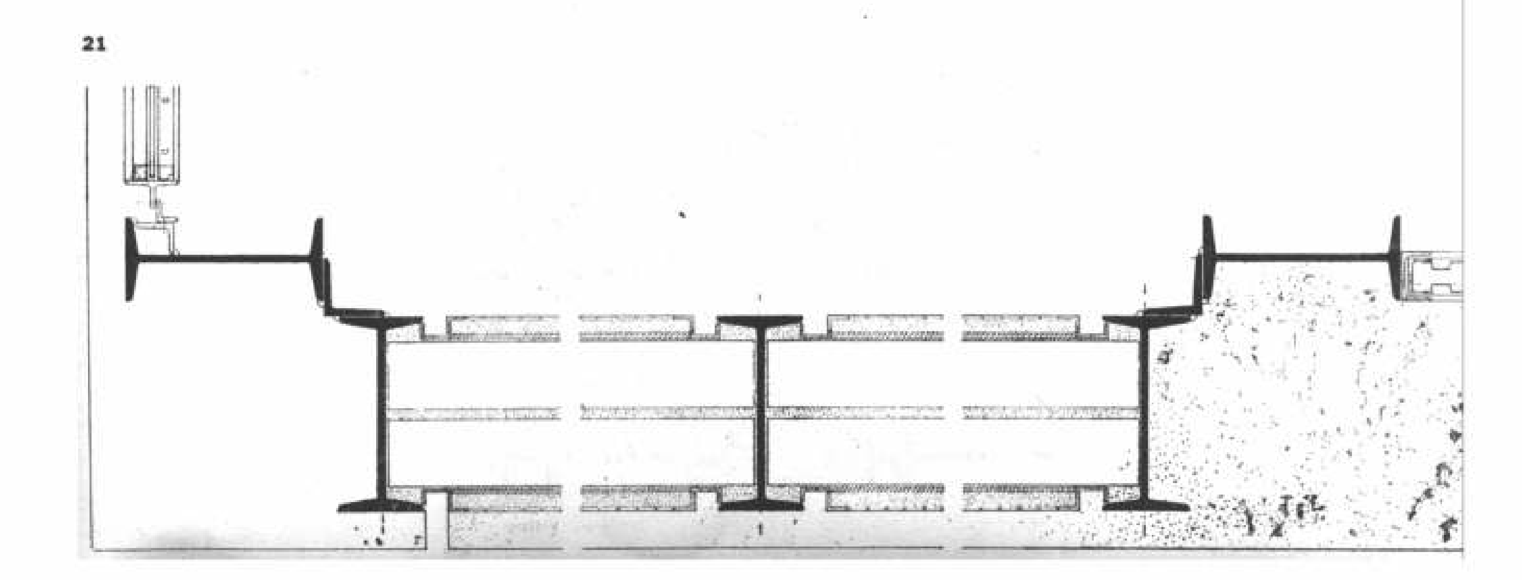
17





16. Angulo nord-oeste de la proveeduría.
17. Ventanal automático, en la proveeduría —vidrio termolux—.
18. "Star column".
19. Detalle del montante intermedio —mullion—.
20. Detalle del corte vertical del frente de la proveeduría.
21. Detale muro nord-oeste de la proveeduría.

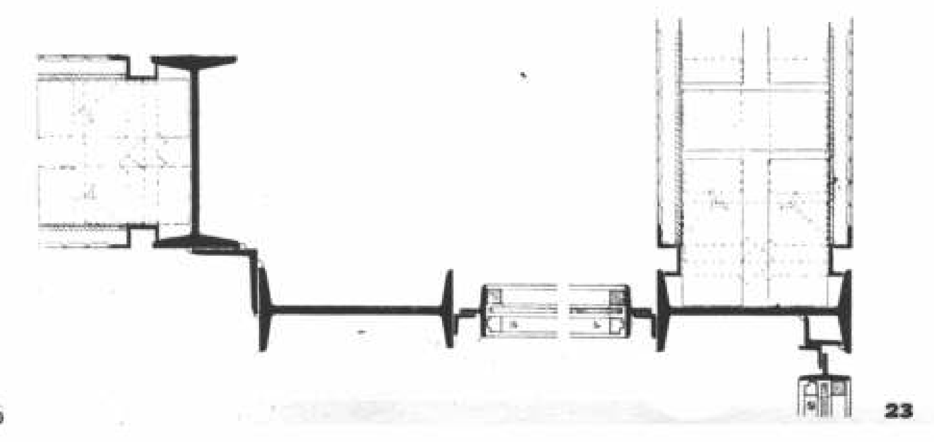




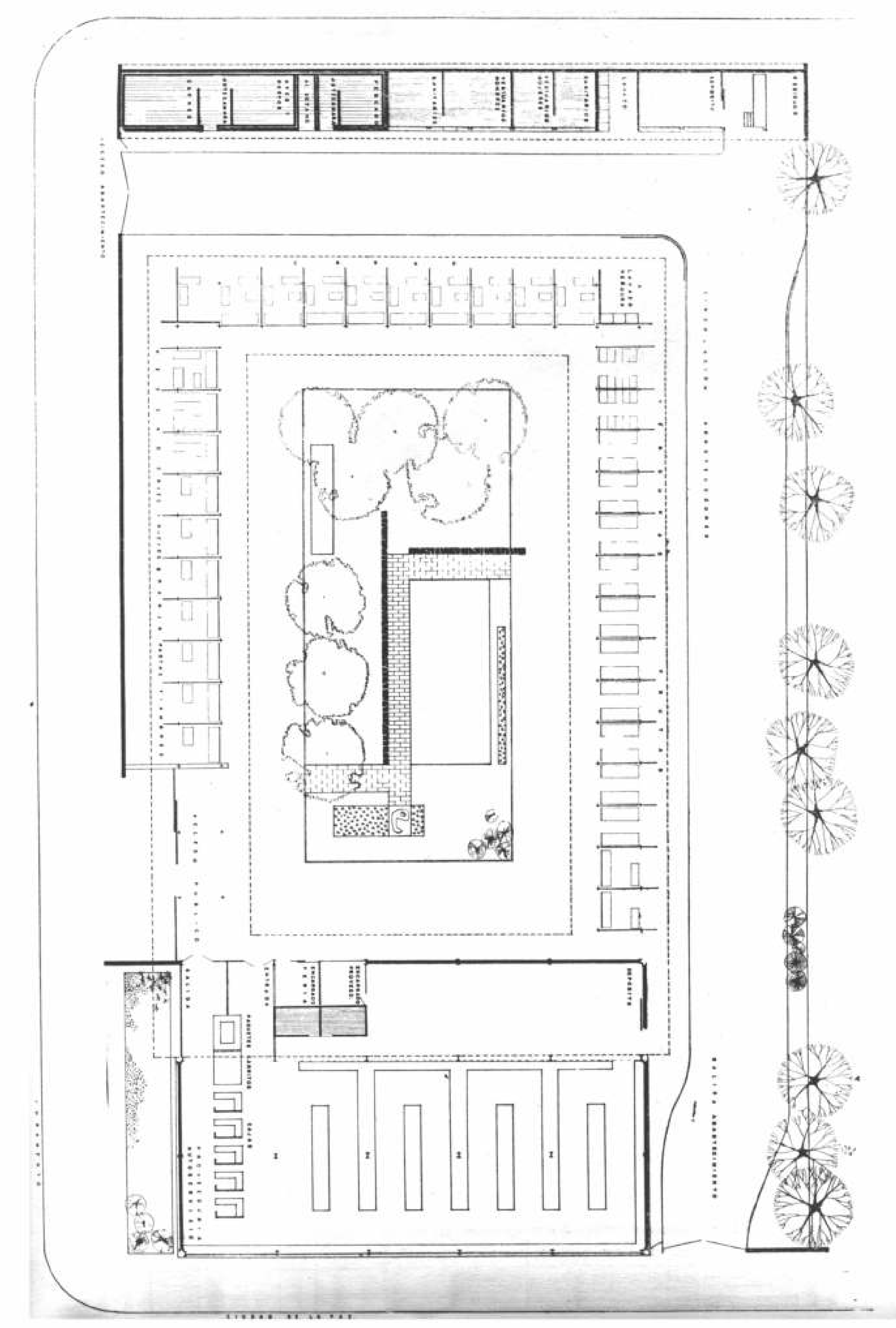
22

22. Sección: fachada interna de la proveeduría.

23. Detalle.



23

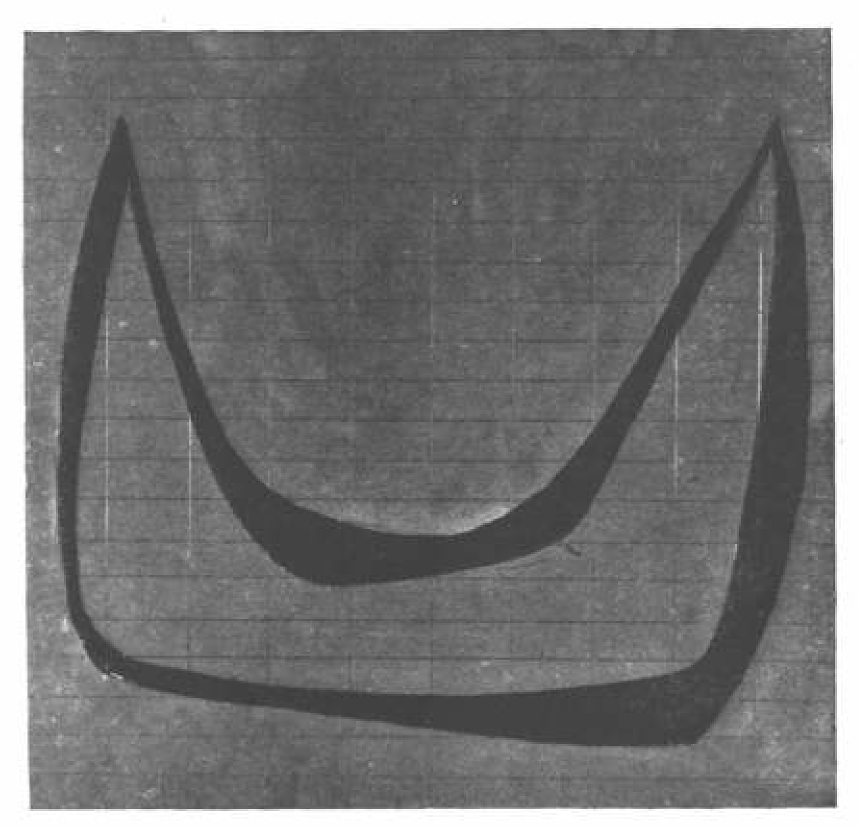


24. Detalle del mural.

25. Frente de la proveeduría, hacia Ciudad de la Paz.

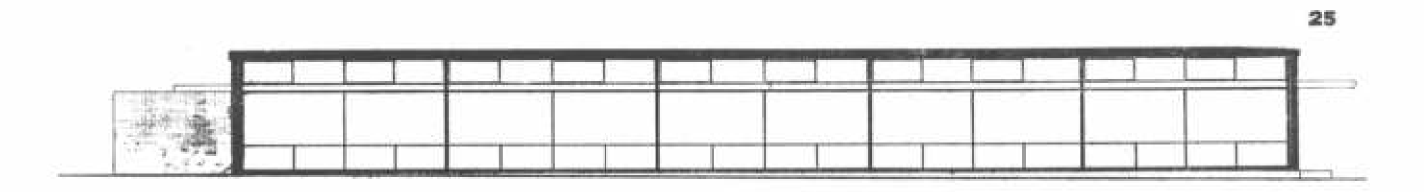
26. Frente a la entra principal.

27. Frente interior de la proveeduría.



24

25

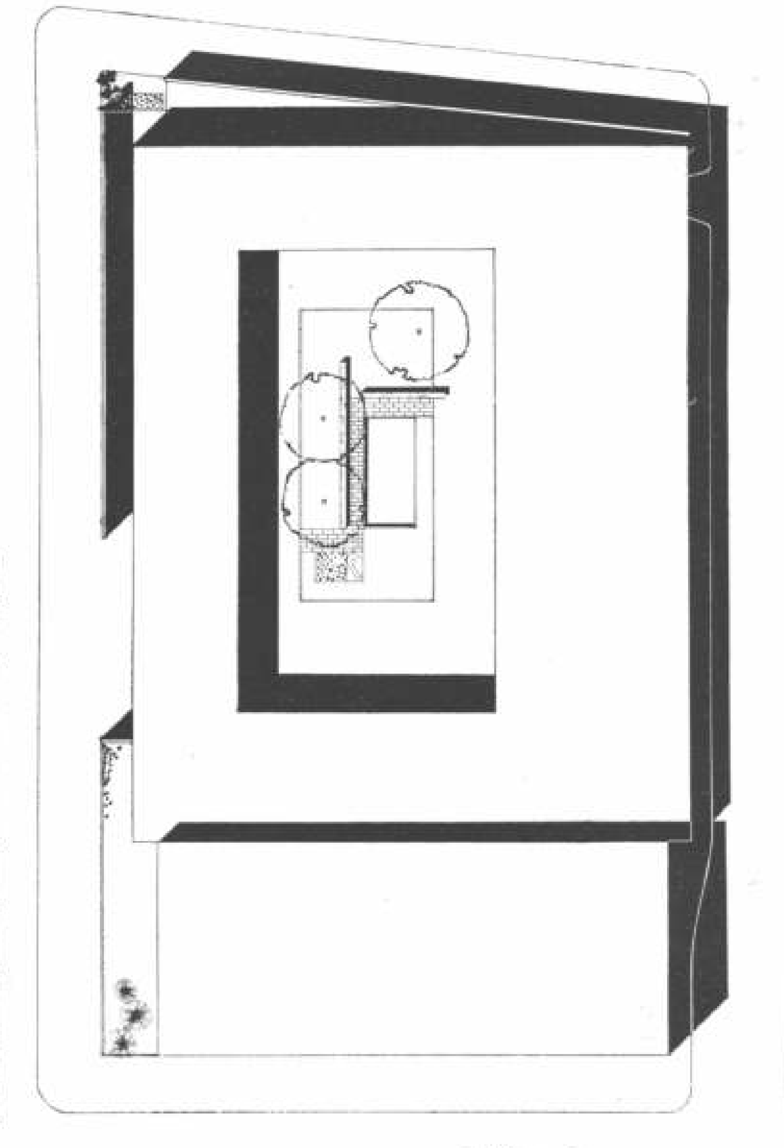


26

27

Constitución

Pavón y Lima



1

1. Vista aérea.

2. Proveeduría, en Lima Este esquina Constitución.

2





3

4

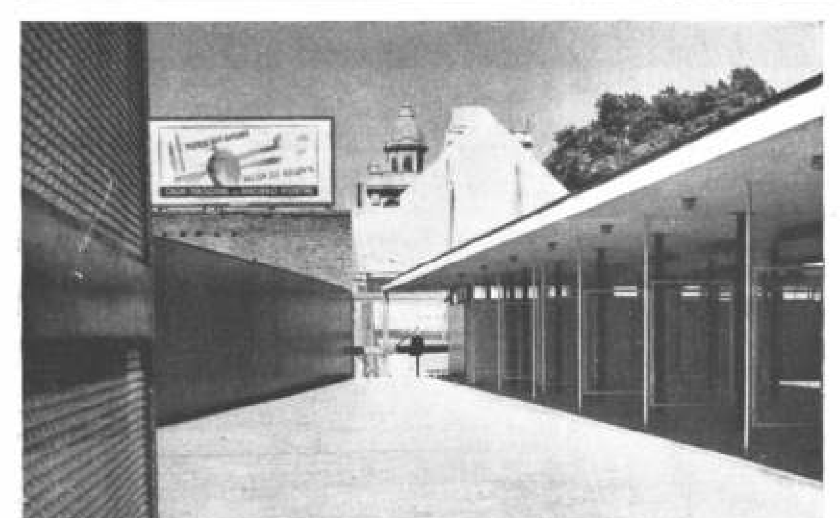


5



3. Jardín interior.
4. Trastienda de los puestos.
5. Entrada de público y proveeduría.
6. Cámaras frigoríficas.
7. Trastienda de los puestos.
8. Acceso para aprovisionamiento de la proveeduría.


6

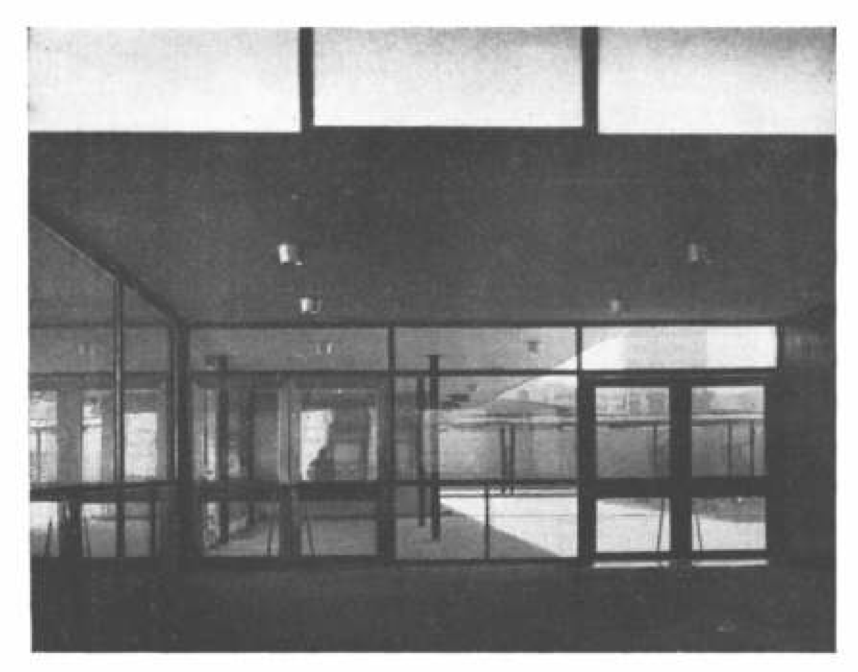

7


8



9

10



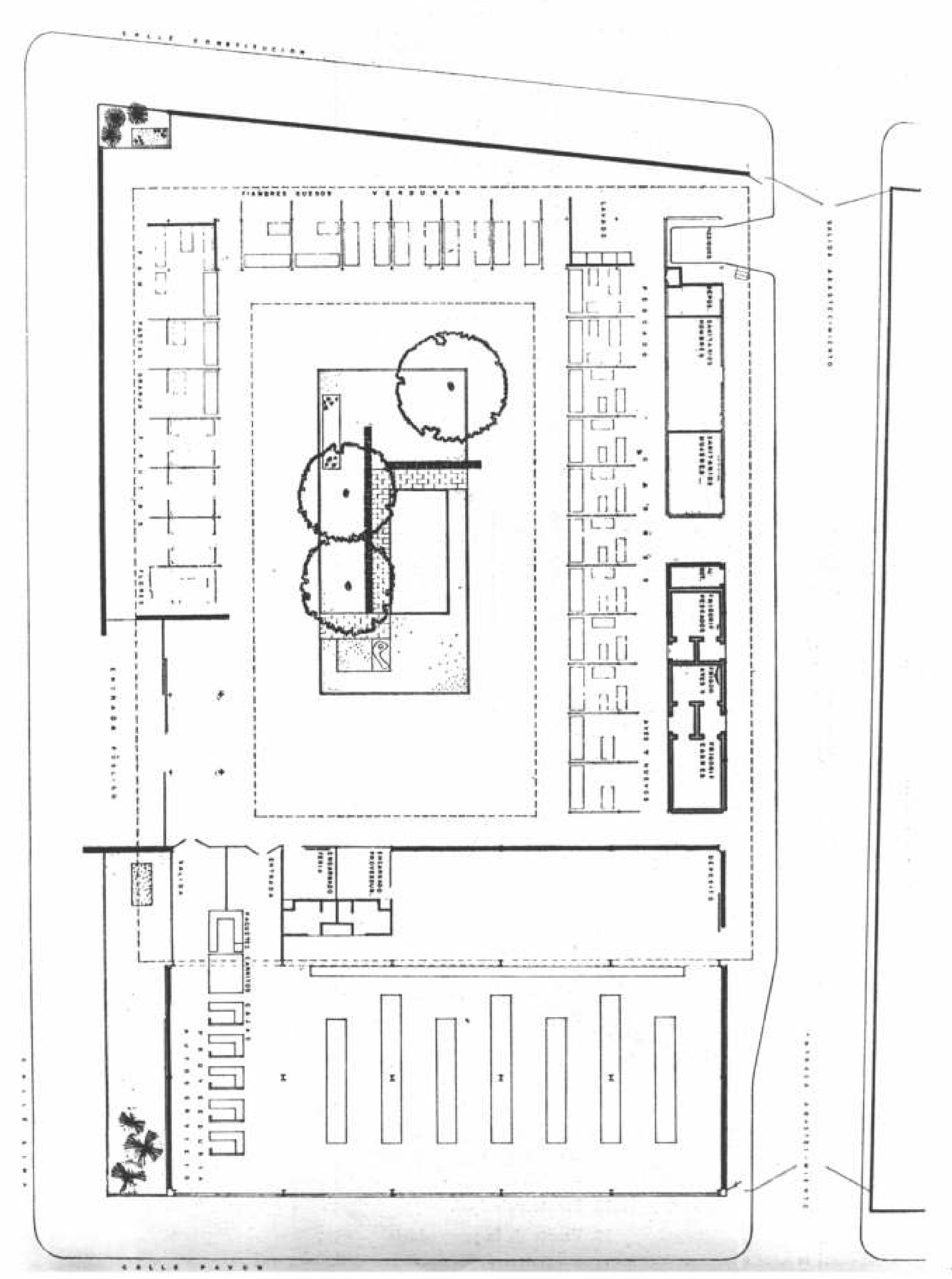
11

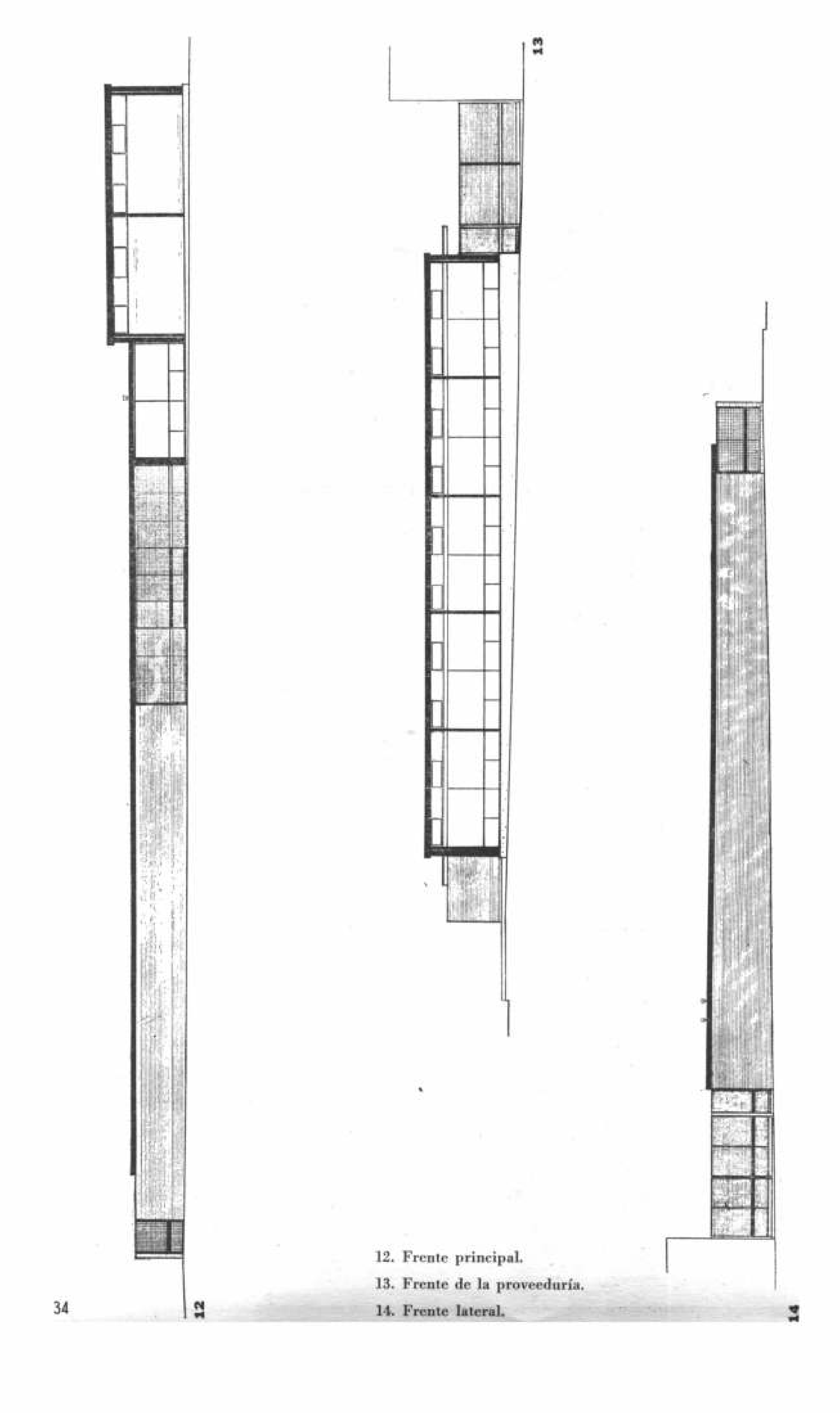


9. Ayer y hoy.

10. Entrada a la proveeduría.

11. Entrada principal, por Lima Este.





12. Frente principal.

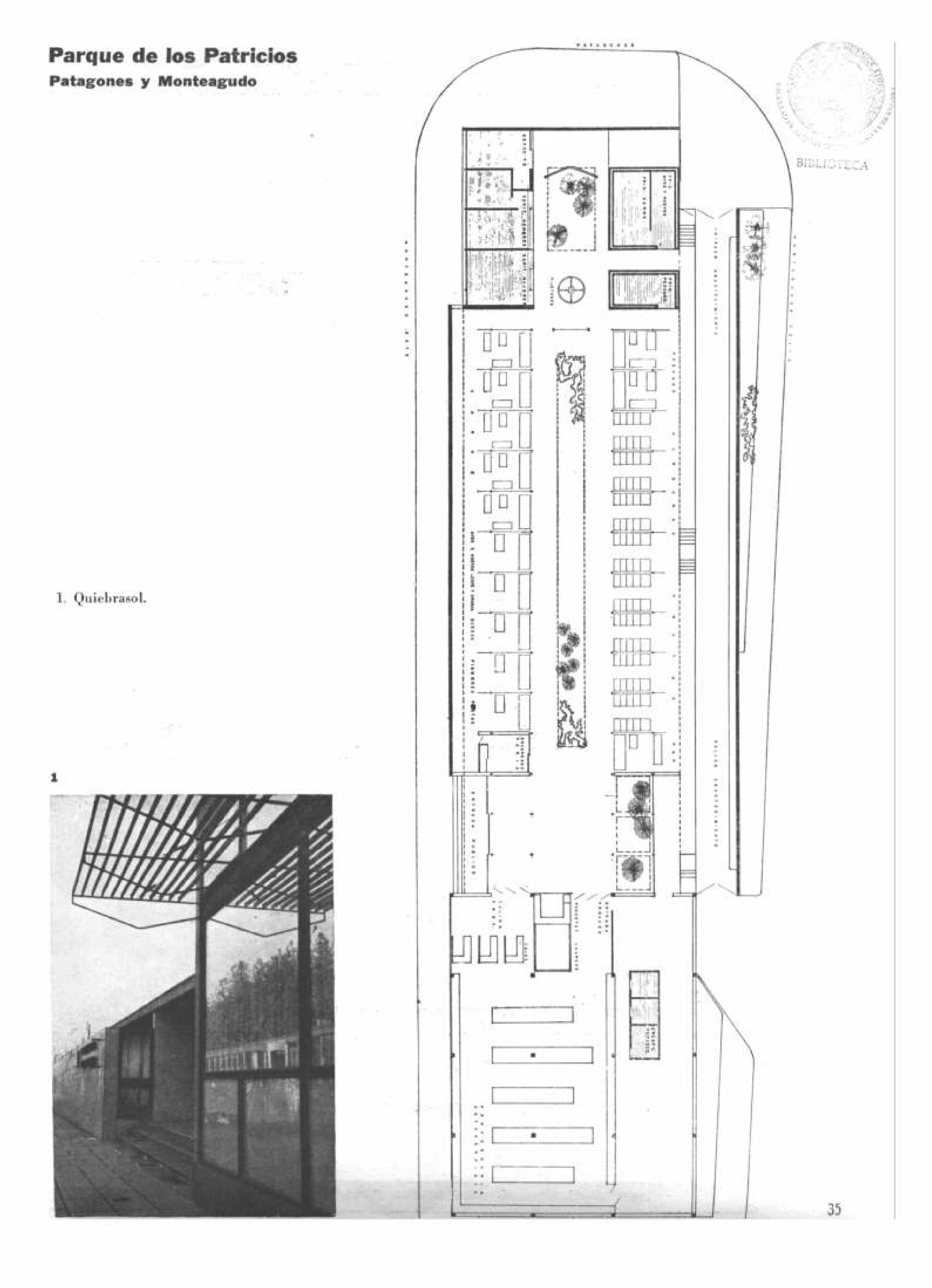
13. Frente de la proveeduría.

14. Frente lateral.

Parque de los Patricios

Patagones y Monteagudo

1. Quiebrasol.



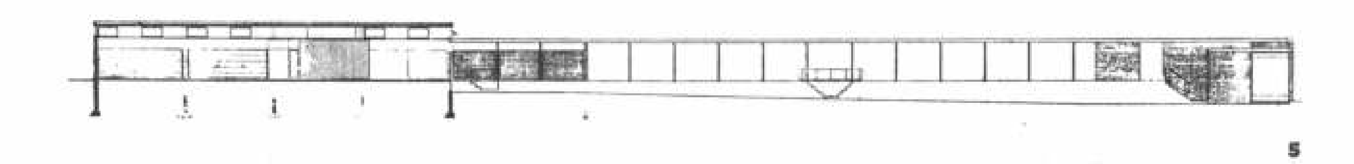
2



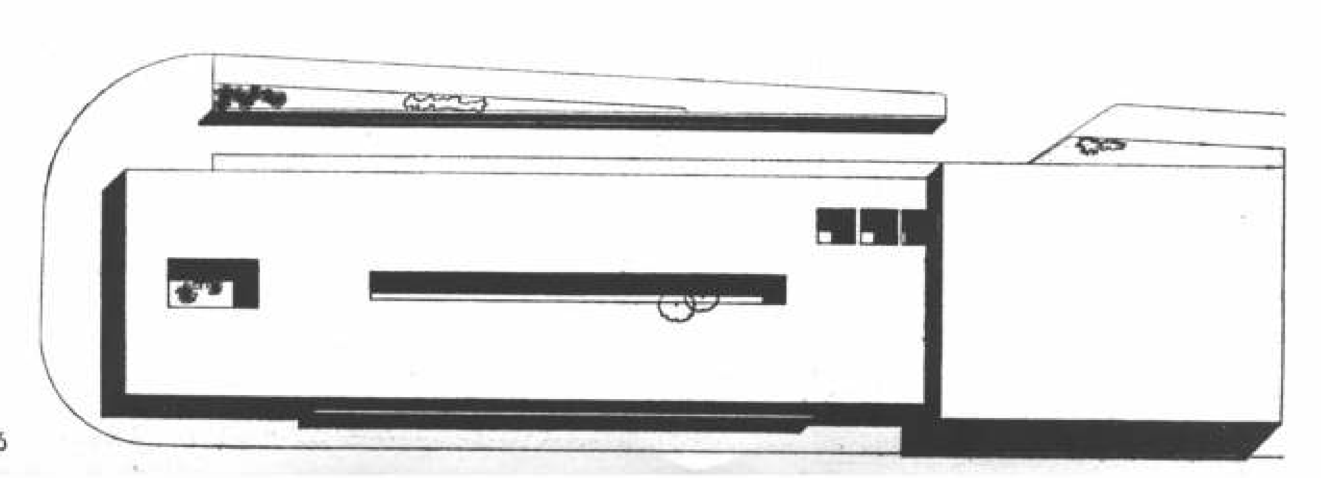
3



4



5

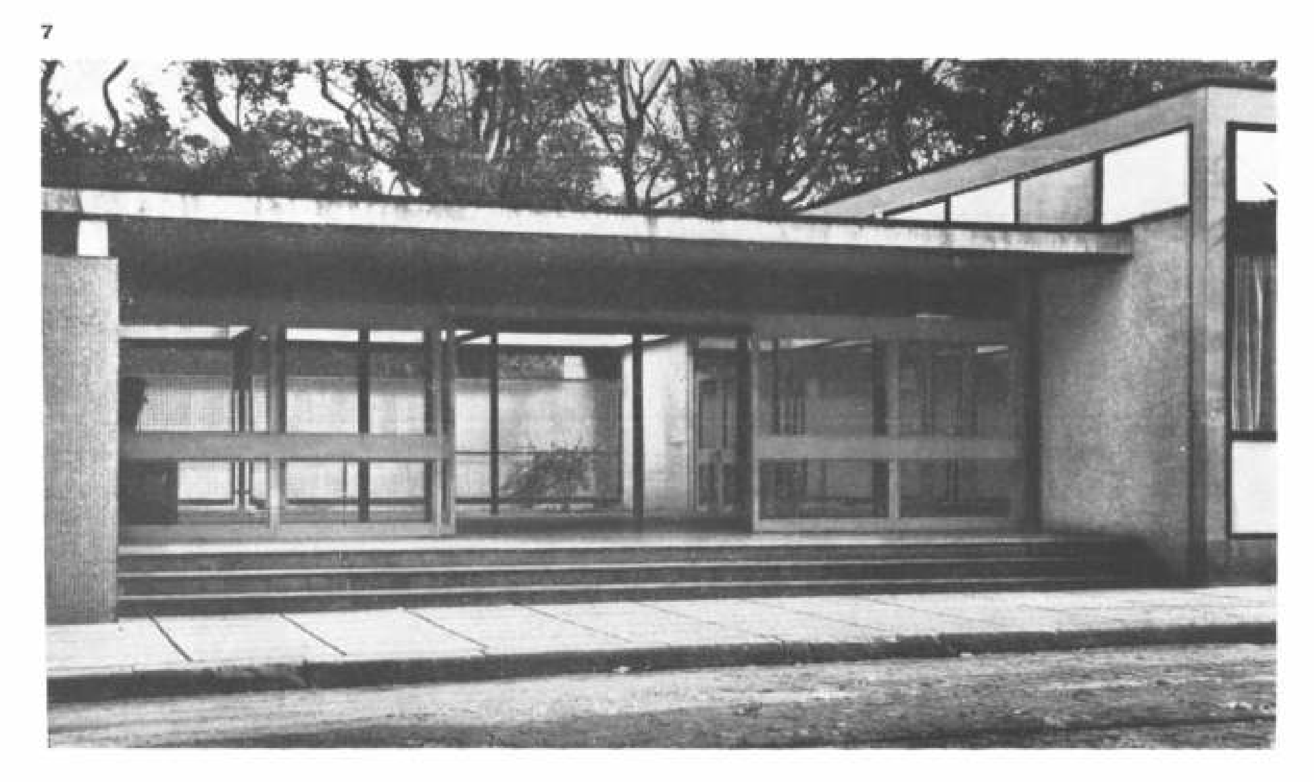


2. Frente principal.
3. Frente lateral.
4. Frente lateral.
5. Sección longitudinal.
6. Acceso para camiones.
7. Acceso principal.



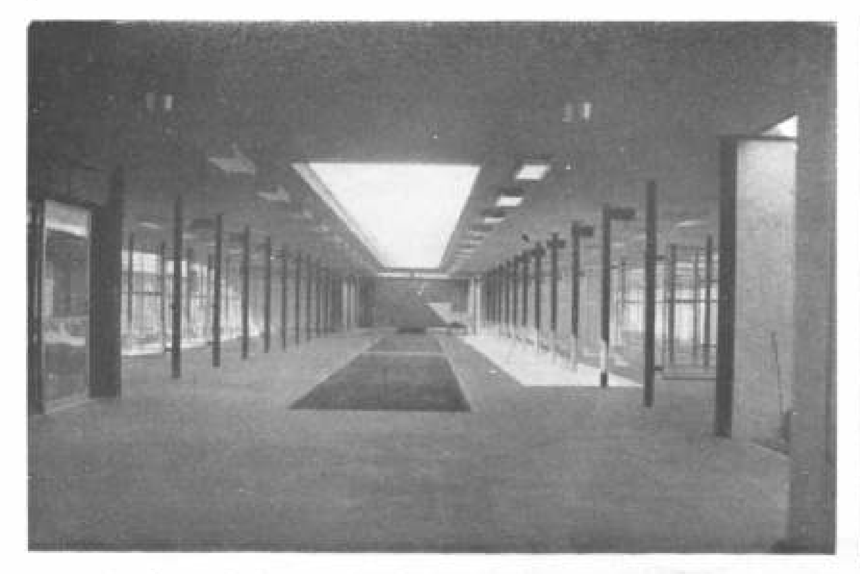
6

7



8

9



10



11

8. Proveeduría.

9. Estructura terminada.

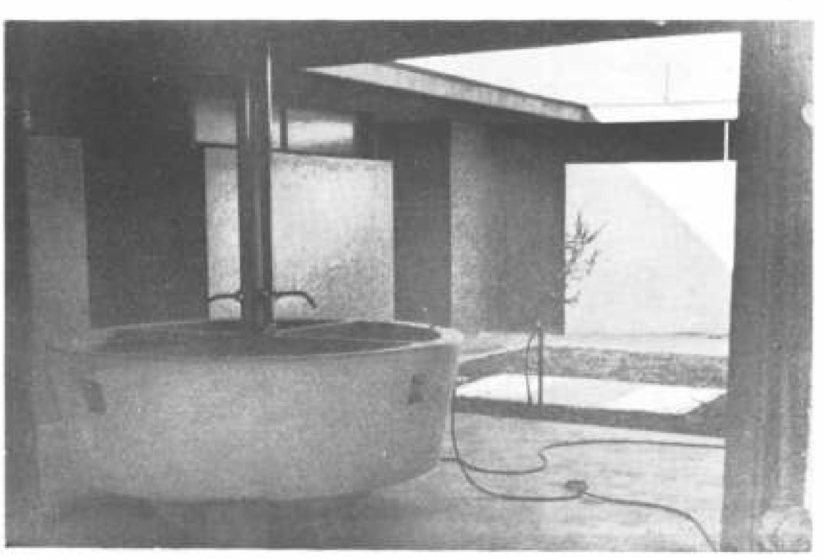
10. Estructura interior durante la construcción.

11. Detalle de la estructura de la proveeduría.

12. Piletón para lavado de verduras.



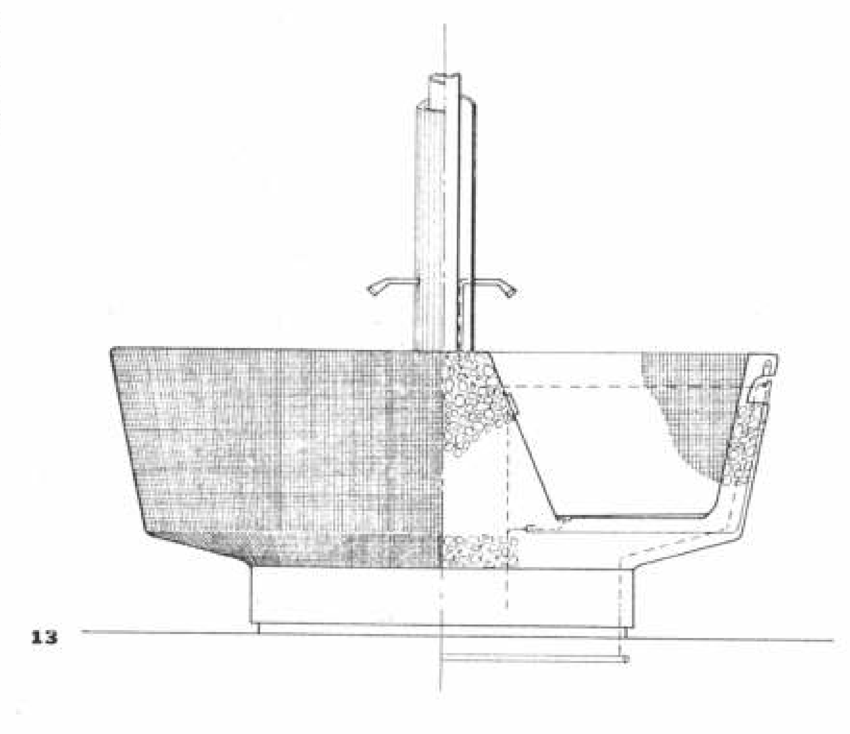
12



13. Piletón para lavado de verduras.

14. Piletón para lavado de verduras.

15. Sección de los techos de la proveeduría y de la entrada principal.



14

15

Once

Pueyrredón y Sarmiento

1. Detalle de la entrada principal.
2. Detalle de la entrada principal.
3. Entrada principal.

2

1



salida camiones

abastecimiento

entrada público

entrada público

avenida pueyrredon

3

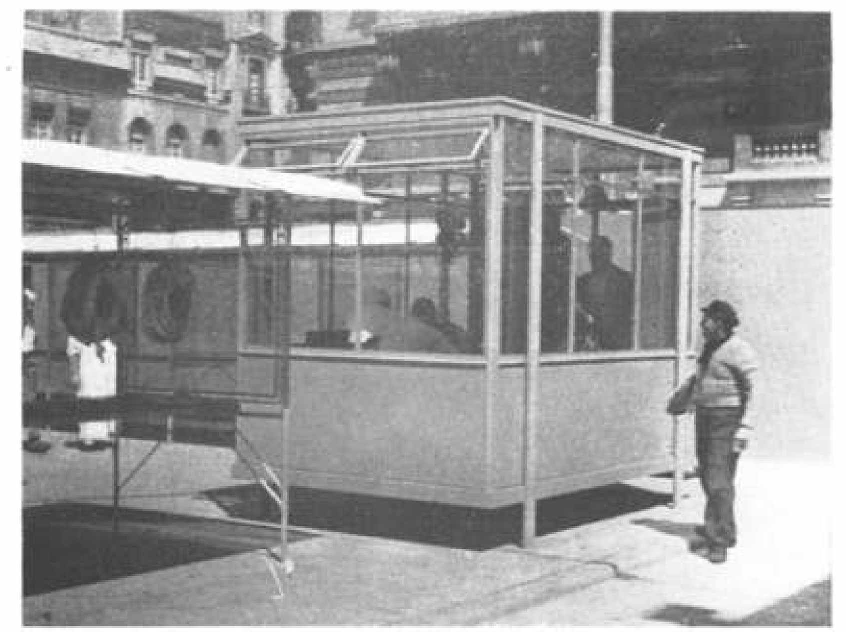


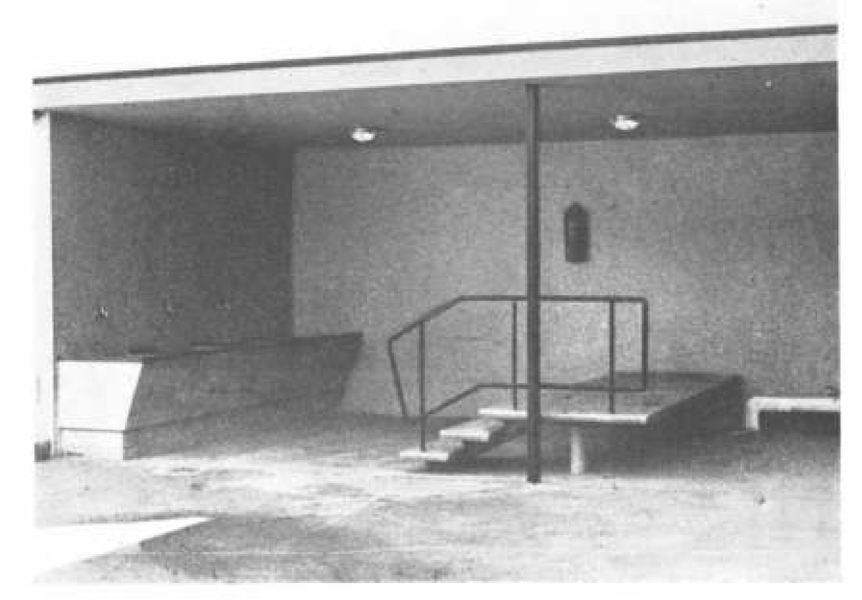
Plaza Lavalle

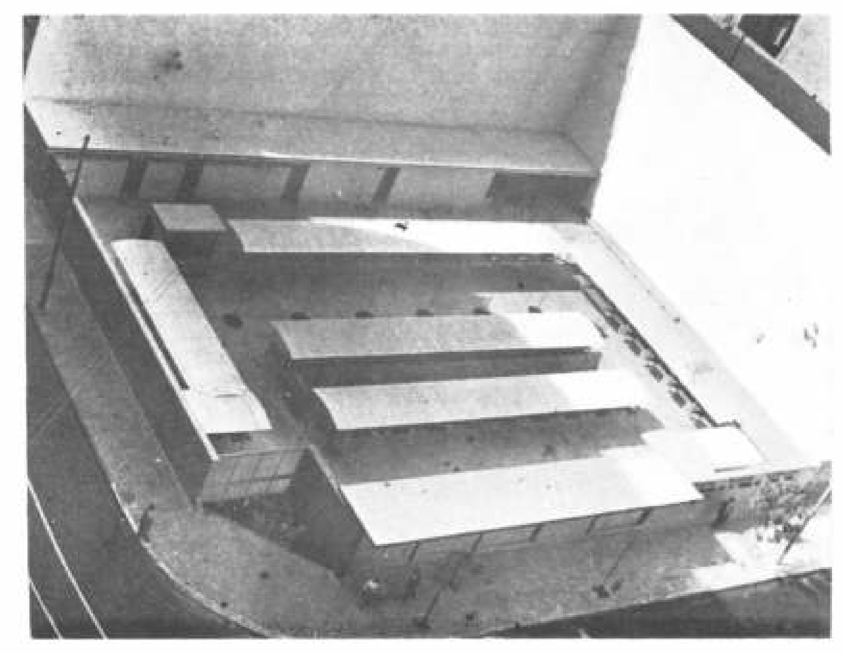
Córdoba y Talcahuano



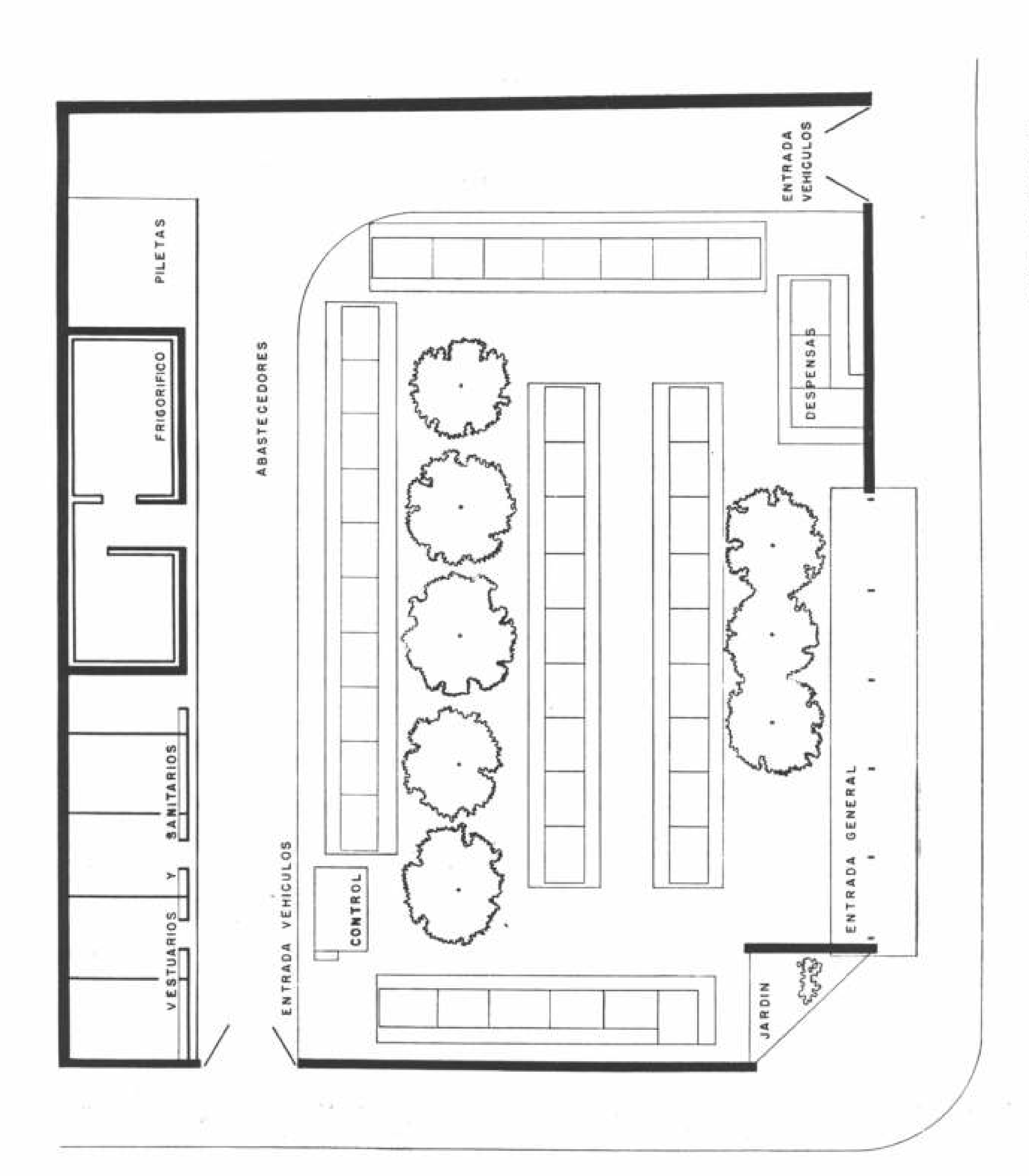
1


2

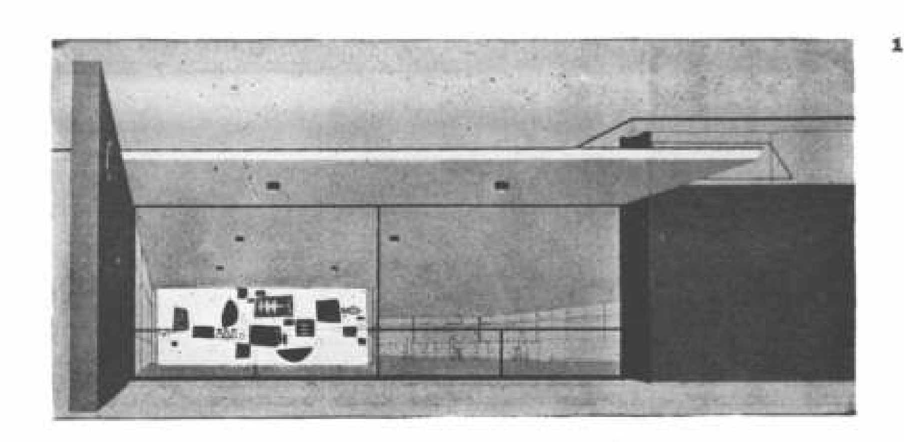

3


4

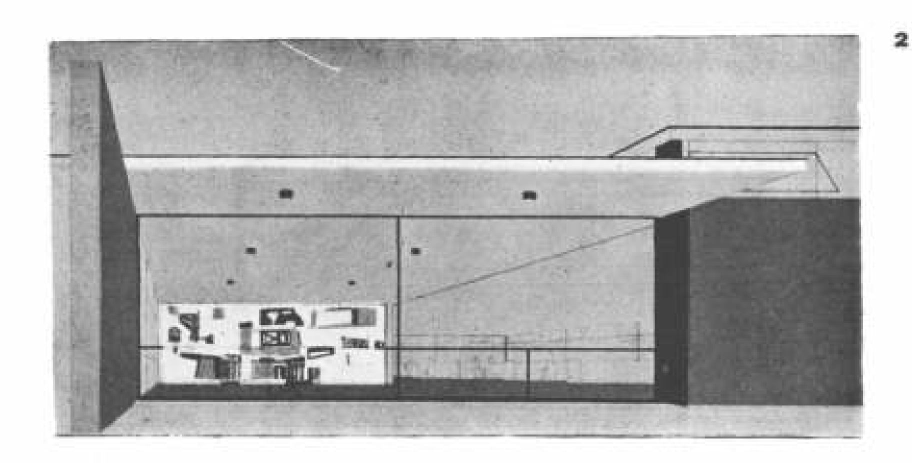
1. Entrada principal.
2. Cabina de control.
3. Piletones y tarima de descarga.
4. Vista aérea.



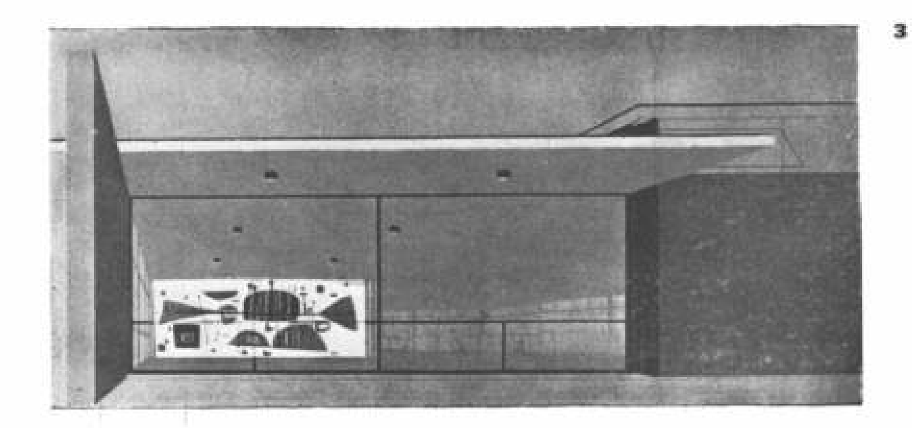
1



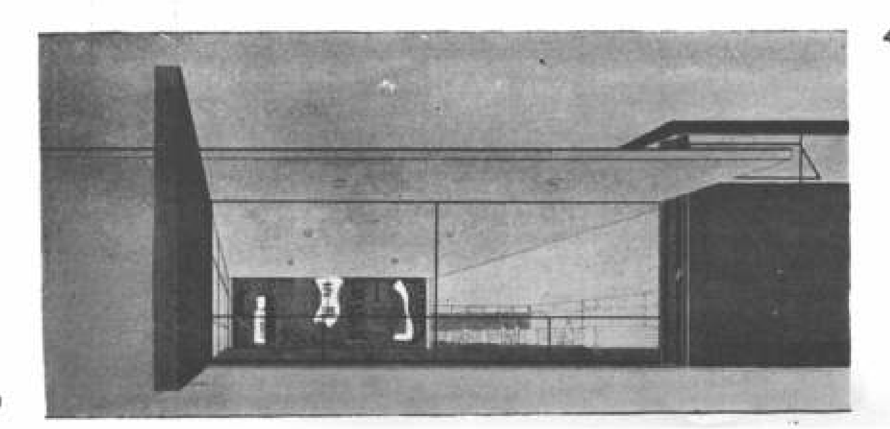
2



3

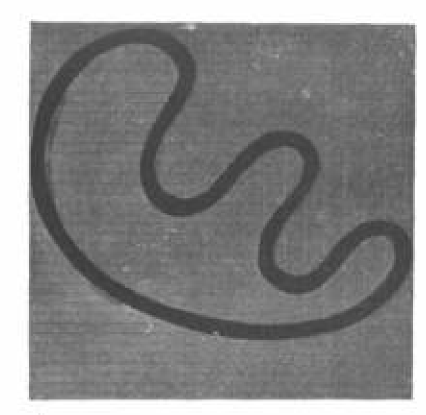


4



1. Mural en la proveeduría de la feria de constitución.
2. Idem.
3. Idem.
4. **Mural cerámico en la proveeduría de la feria de Belgrano.**

Murales en ferias



5

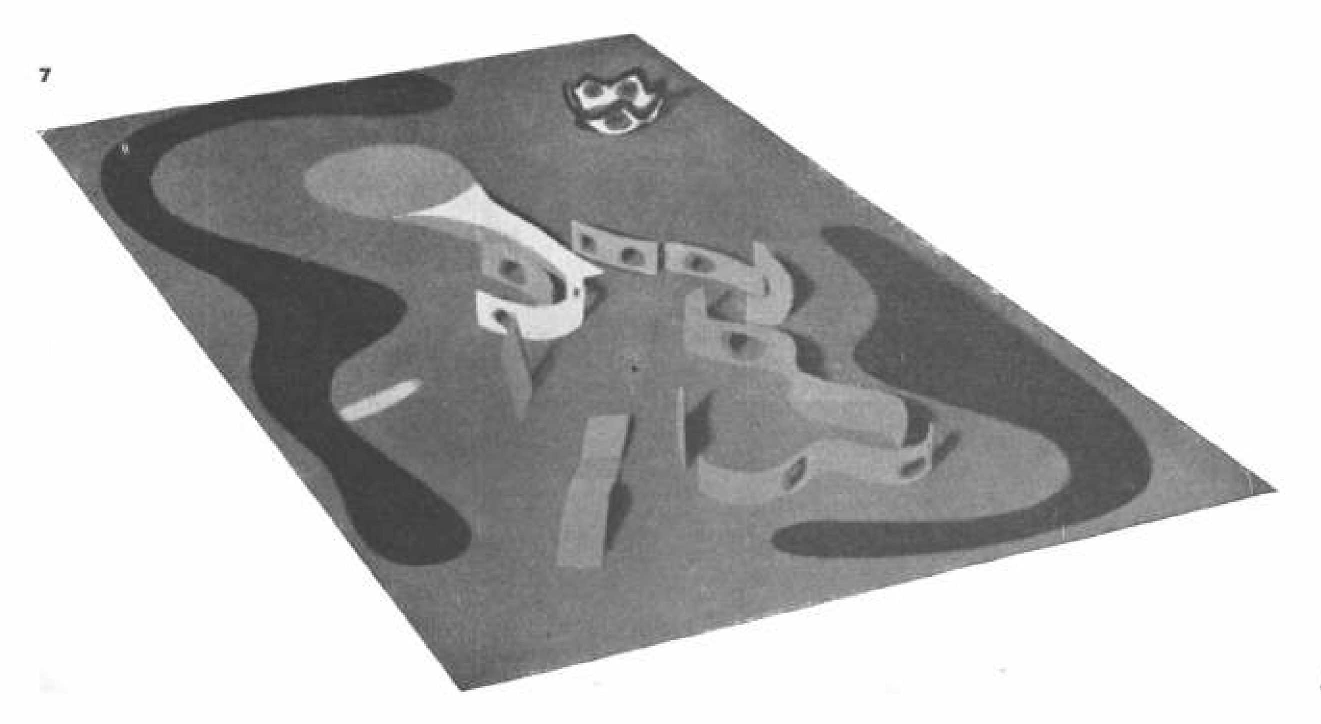
Murales de C. Testa
y del taller La Gotera

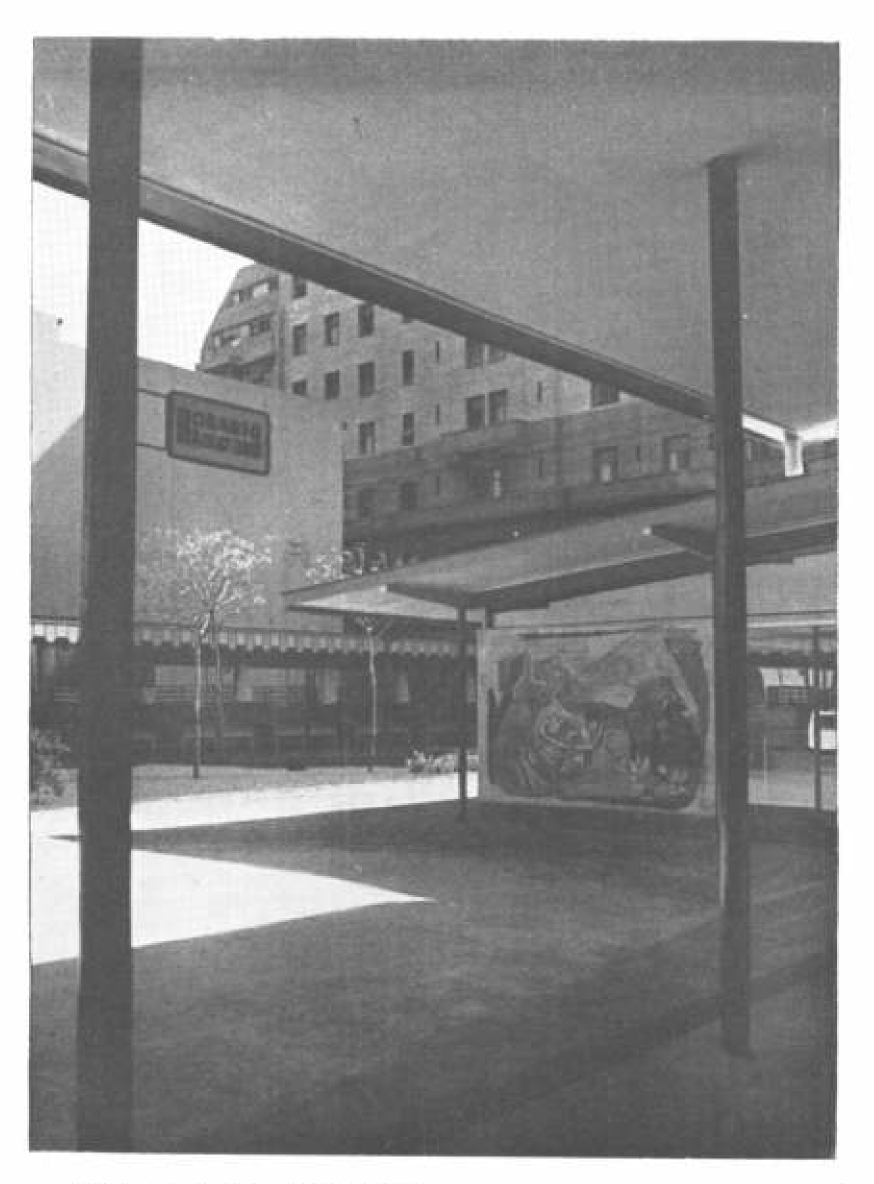
6



5. Detalle del mural de la feria de Belgrano.
6. Detalle de los juegos infantiles en el jardín exterior de la feria de Belgrano.
7. Juegos infantiles en la feria de Belgrano.

7



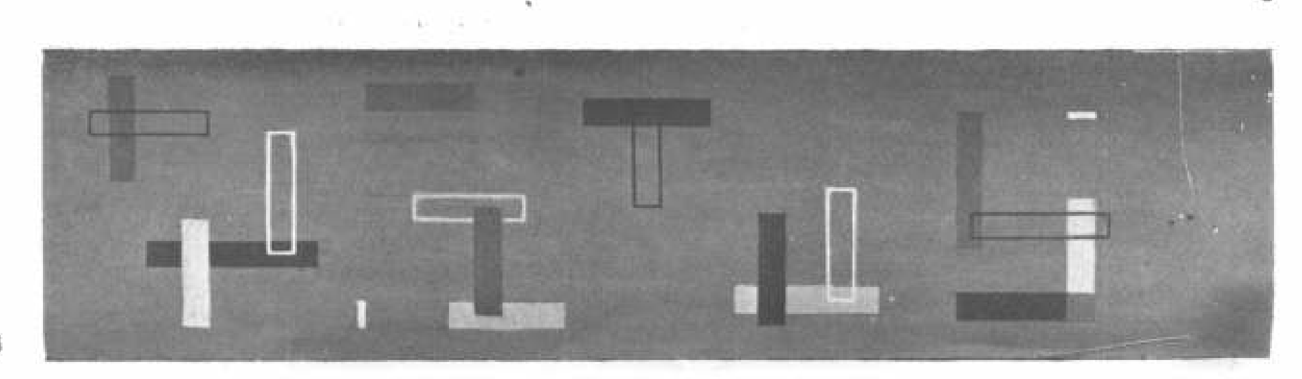


8

8. Mural en la feria de Constitución.

9. Mural en veneciano, sobre la calle Juramento en la feria de Belgrano.

9



Las ferias modelo



El nombre va, simplemente, a título informativo para ubicar al lector; en realidad no son ferias, ni "modelos". Son simplemente un *paso intermedio* entre la actual feria franca —que era ya en 1918 una solución de emergencia, como la de la calle Córdoba que hoy, 40 años después aún subsiste— y el supermercado integral. La comuna, desde entonces, no ha resuelto aún el problema de su abastecimiento ni el de los locales "ad hoc" que van desde los mercados de concentración hasta los puestos de venta al menudeo.
En 1952, el entonces intendente de Buenos Aires, emprendió una serie de obras públicas entre las cuales estaban algunos locales para la Secretaría de Abastecimiento. A mi regreso de EE. UU. se me invitó a colaborar con ese plan de obra y, a mi requerimiento, se creó el Departamento de Abastecimiento de la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo.
Durante los años 1952, 1953 y 1954, como Jefe de ese Departamento, proyecté y dirigí una serie de obras entre las cuales estaban las llamadas "ferias modelo". En realidad, no se plantearon nunca como definitivas; tal es así que algunas ocupan predios cedidos precariamente. El proceso de los proyectos fué complejo y lleno de escollos; siempre se tropezaba con la parte política y con sus influencias. La *solución ideal* que yo preconizaba era la de grandes mercados de concentración ubicados en la periferia de la ciudad, mercados de subconcentración dedicados a grandes rubros en cada unidad vecinal de la ciudad (barrios) y, por último, una cadena de supermercados integrales de autoservicio, para vender al menudeo. En esta forma, proponía organizar cooperativas de productores que llevarían sus productos hasta los mercados de concentración de los distintos rubros —aves y huevos, fruta y verdura, pescado, etcétera— sin entrar a la ciudad.
Desde esos mercados, una cooperativa de puesteros distribuiría a los mercados de sub-concentración —de rubros múltiples— y, por último, los productos se venderían en cooperativas de consumidores que administrarían los supermercados integrales de autoservicio.
En esta forma, organizada y racional, se eliminaban las especulaciones actuales de los mercados mayoristas, las posibilidades del *dumping* y del acaparamiento y el encarecimiento injustificado de los productos. El control de los precios y la calidad eran automáticos, tanto en los mercados como en el autoservicio pero, si bien mi planteo era teóricamente factible, fallaba por un factor de tremendo peso en el abastecimiento: LA POSICION DE LOS PUESTEROS. Una recorrida por los locales de abastecimiento que hoy funcionan en la ciudad de Buenos Aires dará al lector una impresión cabal del problema que representa el puestero en todo planteo racional. El aspecto de estos locales es el de un campamento de gitanos; la higiene no existe; el control de los precios es ineficaz; y en cuanto al daño material que para un propietario significa tener una feria franca en la puerta de su casa, no es necesario describirlo.
El intendente soñaba con solucionar el problema, en parte, con las que se denominaron ferias modelo; el joven arquitecto volcó su conocimiento, todo su entusiasmo y todo su tiempo en pensar estas obras. El resultado: una serie de edificios bien estudiados, detallados y construidos. Se estudiaron los sistemas de abastecimiento, los métodos de preparación y almacenamiento y de ventas. Estos estudios permitieron diseñar puestos-tipo para cada rubro, cámaras frigoríficas especialmente diseñadas para *cuartos* de reses, otros para pescado, piletas especiales para lavado y preparación de verduras como también para pescados, locales para residuos, un sistema de lavado por mangueras a presión en todo el mercado y hasta la especificación de variedades de árboles, arbustos, flores y decoraciones para los jardi-

nes, sistemas de alarma para las balanzas, equipos intercomunicadores sonoros para música, reflectores y mil un detalle constructivo, funcional o plástico, más. Los materiales que se eligieron eran los más aconsejables para su fin: pisos cerámicos antideslizantes, todos los muros revestidos con venecianos especialmente realizados, sistemas constructivos y elementos estructurales especiales, cerramientos reforzados, aislaciones térmicas, etcétera. Las obras hablan bien a las claras de la dedicación y el celo del proyectista. La falla: los edificios no fueron utilizados como se debía por los puesteros; no los entendieron y siguieron actuando como antes, como en las ferias de la calle, despreciando lo que tan poco les costaba y con la negligencia cómplice de la comuna, que, desde que se habilitaron, no los mantiene ni repara ni obliga a los puesteros a respetar un bien público que tanto les ha costado a los contribuyentes... Además, el ordenamiento e higiene que imponían las nuevas ferias modelo no eran uso y costumbre en el ambiente de los puesteros y conspiraba en contra de toda la serie de artimañas y ardides que empleaban para violar precios y ordenanzas. ¿Qué ocurrió entonces? Al poco tiempo, las ferias modelo perdieron su frescura, aparecieron prolongaciones, *injertos*, cajas, toldos, en fin todo el antihigiénico e incongruente folklore del mercado *oriental* porteño llamado feria franca, al amparo de cuya caótica y *organizada* desorganización toda violación es posible. El afán desmedido de lucro y la incultura se aliaron con la incompetencia de control y mantenimiento de la comuna para hacer fracasar las ferias modelo.

La inoperancia comunal hasta hoy, es ejemplar y no es necesario entrar en detalles; visite el lector esos edificios a cuatro años de habilitados.

Las cámaras frigoríficas no funcionan; los toldos, trastiendas y elementos *pintorescos* proliferan en los puestos; en el lugar previsto para el acoplado de residuos está estacionda una *chata* con dos caballos... en otras los acumulan en un rincón. La mitad de los portones están deshechos; las entradas, clausuradas; la pintura no ha sido tocada desde hace años, los jardines y los espejos de agua son un espectáculo deprimente; en fin, todo me hace sospechar que realmente estas obras no son para este tipo de gente y organización municipal; que su plástica, sus detalles y el enfoque general no lograron su fin. En un principio fueron notas optimistas de color y forma en un Buenos Aires gris y triste. Hoy sólo son muros llenos de carteles de la propaganda más diversa pese al consabido cartelito *se prohibe fijar carteles...*

Los auto-servicios proyectados fueron invadidos por los puestos de la calle; en el caso de Constitución, hasta con los mismos elementos del "campamento" aludido (en aquel momento fué una maniobra política, pero hoy ¿qué impide volver al planteo original?)

Ante la inoperancia y abulia de las autoridades me vi obligado, en 1954, a renunciar a mi puesto, pues la lucha no tenía compensación.

Desde afuera vi con dolor la tergiversación de mis planteos, la especulación política para ubicar más y más puesteros donde lo que correspondía era eliminarlos. El triunfo de esa mezcla de burocracia abúlica y cómplice con el favor político fué lo que, junto al estado de conservación de las obras, me indujo a pensar que había cometido un grave error. Mis obras no eran para este tipo de administración...

Así quedan entonces esos *pasos intermedios*, como tales hasta que algún día, *cuando maduremos administrativa y culturalmente*, la comuna, los puesteros y el público puedan mantenerlos, utilizarlos y beneficiarse como corresponde.

Como expresión de deseos y como descargo a esta frustración que para su proyectista son las ferias modelo cabe recordar que, en oportunidad de realizarse un concurso para el Mercado Sur de San Nicolás, presenté dos proyectos de *mercado integral* que asimilaban la experiencia de Buenos Aires y proponían lo que aquí no se había podido realizar.

La gran solución espacial, como expliqué en su oportunidad en la memoria "ad hoc", permite en un futuro cambiar el destino del local sin mayores gastos. Esto fué lo que había concebido para Buenos Aires y estudiado para todos los casos. Grandes bóvedas cáscara a la manera de los mercados antiguos —tan sabios— realizadas en estructuras *lamella* de hormigón o madera —desmontable—. Si una vez estudiados los planes reguladores, el mercado estuviese mal ubicado, podría, fácilmente, reubicárselo, o bien, utilizar ese gran espacio para cualquier otro fin comunal, según se planease. Los jurados de concursos aun patrocinan las soluciones de tipo abierto extrovertidas con jardines y los de quioscos pintorescos con planteos más *formales* que *serviciales* que hacen recordar los nefastos concursos de *l'Ecole de Beaux Arts;* soluciones anti-económicas que he dejado de lado desde el intento en 1952, en la feria de Plaza Congreso.

Si al lector le cabe alguna duda al respecto, visite la feria de Plaza Congreso y sus trastiendas y hágase su propia composición de lugar.

La actual situación y estado de las ferias modelo es un reflejo de la falta de sentido del valor del bien común, del desprecio del puestero por algo que no considera suyo y por la falta de responsabilidad administrativa de la comuna en la protección de los intereses de sus contribuyentes.

Quizás la solución de todo esto radique en la enseñanza para que las futuras generaciones lleguen a poseer un sentido amplio de lo que es el bien de la comunidad.

Juan Angel A. Casasco

Una charla con Mies van der Rohe



Christian Norberg Schulz, joven arquitecto noruego, viajó, durante 1952 y 1953, por los EE. UU. donde tuvo la oportunidad de entrevistar a Mies van der Rohe. Norberg-Schulz ha dedicado a la obra de Mies un libro publicado en Oslo. El es el autor de esta nota, reportaje que publicó L'architecture d'aujourd'hui y que tradujo para *n. a.* Heidi Buehler.

Mies van des Rohe es conocido como un hombre de pocas palabras. El nunca ha abogado sus ideas en charlas o escritos a la manera de Le Corbusier, Wright o Gropius y solamente después de la segunda guerra mundial su nombre ha comenzado a ser conocido por un mayor público.

Pero el ser humano que hay detrás del nombre es tan poco conocido como lo era antes. Como una suerte de sustituto se ha tratado de crear leyendas respecto de él.

Los opositores a su arquitectura han llegado a la conclusión que él debe ser frío y sin sentimientos, un formalista y un lógico que da forma a sus edificios como una dura geometría. Sus partidarios le consideran como un distante y orgulloso dios quien dice a sus súbditos una profunda verdad en forma de breves aforismos en las revistas de arquitectura. Estos aforismos contienen quizás una cierta poesía mística que nos hace recordar los místicos medievales como Meister Eckhart.

Pese a su carácter reservado Mies ha alcanzado una mayor reputación *oficial* que sus co-pioneros. Esto puede ser atribuído a su inflexible exigencia por la más alta calidad en el proyecto y ejecución. En un edificio de Mies uno sabe que cada pequeño detalle es cuidadosamente considerado y la única crítica posible es la más bien subjetiva declaración de qùe sus edificios parecen fríos. Tenemos una prueba típica de la reputación de Mies, en 1952, cuando fué el único arquitecto extranjero incluído en el concurso para el nuevo teatro de Mannheim.

Uno se siente más bien curioso en encontrarse con este hombre y también un poco nervioso con respecto a la conversación. Es una ayuda el saber que él se ha vuelto más expansivo en los últimos años, quizás como resultado de su creciente cantidad de obras.

Su estudio en Chicago está lleno de modelos de todas dimensiones. Delicados modelos de grandes estructuras alternan con detalles de ángulos y uniones. En el salón de diseño de su Departamento de Arquitectura del Illinois Institute of Technology encontramos lo mismo. Los estudiantes trabajan como obreros metalúrgicos profesionales y construyen esqueletos de gran escala muy detallados. Todo parece estar basado en construir más que en dibujar "arquitectura de papel". El modelo es lo más importante y los dibujos tan sólo son herramientas para el obrador. El Illinois Tech. está ampliándose constantemente con Mies como arquitecto y de este modo los alumnos obtienen una completa práctica constructiva durante sus estudios.

—Como Ud. puede ver nosotros estamos antes de todo interesados en una construción clara —dice Mies.

—Pero, ¿no es el plano libre el verdadero punto de partida?, —le pregunté algo sorprendido por cuanto la mayoría de los escritores sobre Mies han enfatizado su empleo del llamado *plan libre*.

—El plan libre y una clara construcción no pueden mantenerse separados. Una estructura clara es la base del plan libre. Cuando no podemos obtener una estructura clara desechamos el problema. Comenzamos preguntándonos qué debemos construir, si un gran hall o un tipo más convencional de estructura; entonces, trabajamos a través del tipo elegido de estructura en sus menores detalles *antes* de comenzar a resolver los detalles específicos del proyecto. Si se resuelve la planta o los espacios primero, todo resulta "constipado" y una estructura clara resulta imposible.

—¿Cuál es el significado de *construcción clara?*

—Nos referimos explícitamente a una estructura *clara* porque queremos una

construcción *regular* que pueda ser adaptada a la demanda actual de estandarización.

—¿Puede uno decir que tal construcción regular también debe mantener al edificio unido, formalmente?

—Sí, la estructura es la columna vertebral del total y hace posible el plan libre. Sin esta columna vertebral el plan no sería libre sino caótico y por lo tanto *constipado*.

Mies, entonces, comienza a explicar dos de sus proyectos más importantes, el Crown Hall en el Illinois Tech. (Chicago) y la Opera de Mannheim (Alemania). Ambos son grandes halls formados por techos y paredes colgados dentro de estructuras de acero. El Crown Hall tiene dos pisos, uno medio hundido en el terreno. Aloja los talleres del "Institute of Design" (ex-Bauhaus de Chicago), mientras que la escuela de arquitectura de Mies se aloja en el gran hall superior. Lenguas mal intencionadas sostienen que Mies ha elegido este arreglo debido a que él es contrario a los métodos educativos del Institute of Design y quiere literalmente mantenerlo *hundido*.

—A nosotros no nos agrada el término "diseño". Significa todo y nada. Muchos creen que pueden hacer de todo, desde diseñar un peine hasta proyectar una estación de ferrocarril; el resultado es que nada es bueno. A nosotros sólo nos interesa *construir*. Preferimos, más que *arquitectura* emplear el término *construir* y los mejores resultados pertenecerán al *arte de construir. Muchas escuelas se pierden en sociología y diseño, y el resultado es que se olvidan de construir*. El arte de construir comienza por colocar *cuidadosamente* dos ladrillos juntos. Nuestra didáctica apunta a la educación del ojo y la mano. En el primer año enseñamos a los alumnos a dibujar con exactitud y cuidado, en el siguiente aprende tecnología y en el tercero los elementos de proyectos como cocinas, baños, dormitorios, roperos, etcétera.

Tanto el Crown Hall como la Opera de Mannheim son simétricos; yo le pregunté a Mies por qué tantos de sus edificios son simétricos y si la simetría es importante para él.

—¿Por qué un edificio *no* debe ser simétrico? En la mayoría de los edificios del *campus* es natural tener una escalera en cada extremo y un auditorio o vestíbulo en el medio. De este modo los edificios resultan simétricos, si es natural que así sea. Excepto por esto no le damos ninguna importancia a la simetría.

—Otra destacada similitud en los dos edificios es la de tener la estructura exterior. ¿Por qué Ud. repite siempre los mismos tipos de estructura en lugar de experimentar con nuevas posibilidades?

—Si uno debiese inventar algo nuevo cada día no llegaría a ningún lado. No cuesta nada inventar formas interesantes pero, realmente, cuesta mucho crear algo de verdadero valor. Empleo a menudo un ejemplo de Viollet-le-Duc en la enseñanza. El ha mostrado cómo los trescientos años de desarrollo de la catedral gótica fué antes de todo un trabajo *a fondo* y de refinamiento del *mismo* tipo de estructura. Nosotros, intencionalmente, nos restringimos a aquellas estructuras que son factibles en ese momento y tratamos de resolverlas en todos sus detalles. De este modo queremos crear una base para futuros desarrollos.

La Opera de Mannheim es obviamente su obra más querida pues Mies la describe en su más mínimo detalle. Insistió en que el complejo proyecto es el resultado de requerimientos en las bases de concurso. El programa requería dos auditorios para ser usados independientemente pero con equipamientos técnicos comunes. Mientras que Mies ha trabajado meses o años en otros proyectos, la Opera de Mannheim fué concebido en pocas afiebradas semanas en el invierno de 1952-53. Los estudiantes que le ayudaron dicen que Mies solía sentarse durante horas frente a la gran *maquette*, vestido de oscuro como para un casamiento y con su inevitable cigarro en la mano.

—Como Ud. puede ver el edificio es un gran espacio. Nosotros creemos que esta es la forma más económica y práctica de construcción hoy día. El propósito a que sirve el edificio cambia siempre, pero nosotros no nos podemos dar el lujo de demoler el edificio. Por esto es que usamos al revés el *slogan* de Sullivan *la forma es resultado de la función* y construímos un espacio práctico y económico en el que adaptamos las funciones. En la Opera de Mannheim los auditorios y escenarios son independientes de la estructura de acero. El gran auditorio está en voladizo de una base de hormigón, como una *mano* extendida.

Hay aún muchas cosas de qué preguntar y Mies sugiere que conversemos tomando una copa en su casa. Mies vive en un departamento a la antigua. El gran living room tiene paredes blancas y el amueblamiento es simple, ortogonal y negro. En las paredes grandes cuadros de Klee brillan misticamente. La criada ubica el servicio en la baja mesa chinesca como si estuviese creando la planta de una casa de Mies.

—Muchos se sorprenden de ver que Ud. colecciona cuadros de Klee y uno no ve la afinidad con sus edificios.

—Yo trato de hacer que los edificios sean un marco neutral donde los seres humanos y las obras de arte puedan vivir su propia vida. Para alcanzar esto es indispensable tener una *actitud humilde* hacia todo.

—Cuando Ud. considera la arquitectura como un marco neutral, ¿qué rol tiene la naturaleza en relación con el edificio?

—La naturaleza debe también vivir su vida propia; no debemos destruirla con los colores de nuestras casas e interiores. No obstante, debemos tratar de reunir naturaleza, casas y seres humanos en un mayor nivel de integración. Cuando Ud. ve la naturaleza a través de las paredes de vidrio de la casa Farnsworth obtiene un más profundo significado que afuera. Uno exige más de la naturaleza debido a que se convierte en una parte de un todo mayor.

—He notado que Ud. raramente ejecuta un arreglo normal en sus edificios, sino que continúa uno de los muros que forma el ángulo, pasando el otro.

—Esto es debido a que un ángulo normal da una impresión de pesadez que es difícil de componer en un plan libre. El plan libre es una nueva concepción y posee su propia gramática, como un lenguaje nuevo. Muchos creen que el plan libre significa absoluta libertad. Esto es un error de interpretación. El plan libre requiere tanta disciplina y comprensión por parte del arquitecto como un plan convencional. El plan libre, por ejemplo, requiere que los elementos cerrados, que aún son una necesidad, sean ubicados en receso respecto de las paredes exteriores como se hizo en la casa Farnsworth. Sólo de este modo uno alcanza un espacio libre.

—Muchos le critican por aferrarse al ángulo recto. En un proyecto de alrededores del año 1930, sin embargo, Ud. realizó un plan libre empleando paredes curvas.

—No tengo nada en contra de ángulos oblicuos o líneas curvas si están bien realizadas. Hasta ahora no he visto a ninguno que lo haya hecho bien. Los arquitectos barrocos dominaban estas cosas, pero ellos estaban en la última etapa de un largo desarrollo.

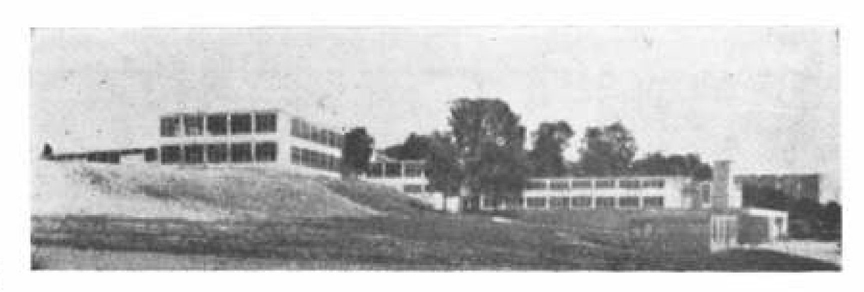
—Mirando sus primeros trabajos uno tiene la impresión de que sus ideas en espacios libres y construcción clara son relativamente nuevas.

—Mucho de lo que hemos solamente anticipado alrededor del año veinte lo vemos hoy con claridad.

—Si uno deduce las verdaderas consecuencias de estas ideas ¿no resultaría en un *principio- mecano* donde uno puede jugar libremente con elementos estandardizados dentro de una construcción libre?

—Ese es, seguramente, el método del futuro, pero aun nos faltan los medios técnicos para hacer esto con perfección. Cuando sea posible, económicamente, la construcción se convertirá en montaje. La charla termina entrada la noche.

Mies van der Rohe no correspondió a ninguna de las leyendas. Es un hombre cálido y amigable, quien sólo pide una cosa de sus semejantes: la misma *actitud humilde hacia las cosas* que él mismo pone en la creación de ellas.





La enseñanza del diseño

Mauricio Repossini

El concepto real de "diseño" nació, como se sabe, con el desenvolvimiento industrial. El primer laboratorio de diseño integral, y cuya obra ha sido ampliamente difundida, lo constituyó el "Bauhaus" (Dessau, Alemania, 1926). En este centro —el primero en su género—, Gropius, Moholy Nagy, Breuer —entre otros— iniciaron el estudio y la experiencia total e integral de todos los elementos que inciden particularmente en la creación de formas "útiles" con vistas a una producción de tipo industrial. De esa actividad, desarrollada con criterio y con fines específicamente determinados, en base a una "doctrina", surgió una nueva escuela de arte y sus realizaciones.

Razones ajenas al arte en sí, pero sí políticas, abolieron aquel centro superior en cuanto a su existencia física; pero afortunadamente no aniquilaron sus frutos. Sus experiencias fueron documentadas y la enseñanza de las mismas fueron esparcidas por el mundo entero.

El éxodo llevó a los propulsores a los Estados Unidos. Allí, la labor comenzada en el Bauhaus fué reordenada y continuada; con la ventaja de disponer a su alcance mayores medios técnicos, y con la realidad de tener a su disposición una industria que estaba ya en pleno desarrollo. Así nació el Institute of Design de Chicago (1937), fundado precisamente por Lazlo Moholy Nagy. Este centro de enseñanza desarrolla una función primordial en el período 1943/50, debiendo ser considerado, en ese tiempo, como el centro más importante de divulgación del espíritu moderno.

La influencia desarrollada por el grupo de hombres que dirigieron el Institute of Design, se aprecia hoy principalmente en la línea de objetos "útiles" de uso doméstico e industrial, en el equipo de vivienda y oficinas que traducen los catálogos de los Estados Unidos, y que expresa el comienzo de una era industrial aplicada principalmente a la construcción. Un destacado "designer", Charles Eames, ha declarado que en los catálogos industriales ha encontrado "resueltas" todas las soluciones, superiores en eficiencia, rendimiento y economía a las que comúnmente dispone la industria de la construcción.

Para ver cómo se encara, y comprender los alcances de una enseñanza de este tipo, debemos referirnos brevemente a lo que se practica en el Instituto de Chicago. De esa enseñanza, se destacan dos fases del programa: un curso fundamental, que lleva desde el estudio de formas, estructuras y materiales, hasta la labor de "síntesis" que se manifestará en un proyecto o en el desarrollo de un producto manufacturado. La experiencia comprende una práctica de familiarización del alumno con los materiales, sus posibilidades técnicas y las condiciones sociales determinantes. Todos estos trabajos los realiza el alumno en labor de 'taller". Esta labor personal coloca al

alumno frente al material y a la conjugación de sus posibilidades técnicas. La segunda parte del curso va hacia el ejercicio del diseño propiamente dicho, con trabajos lineales, estructuras y volúmenes. La tercera parte se refiere a análisis y organización, con construcción experimental en base a un programa de desarrollo. En este sentido, el Instituto persigue la meta de lograr que el alumno posea un cabal conocimiento de todos aquellos valores que han de jugar en la obra creadora, participando no solamente los elementos industriales que le procura la industria de la construcción, sino también todos aquellos elementos industriales que, convenientemente utilizados, llevarán a la integración de la obra total. Con lo que se llega al concepto fundamental del "diseño". La labor educativa se encara pues de un modo racional: desde el estudio del material en sí, su análisis, y su estructuración hasta llegar finalmente al elemento de creación.
El Instituto tiene así, como finalidad, la preparación de una "élite" de creadores (designers), capaces de controlar efectivamente todos los factores que condicionan la vida "física" del hombre, "capaces de componer en un amplio sentido, una síntesis de artista-inventor-mecánico-economista", según los propios términos de B. Fuller.
Más recientemente, la Escuela Superior de Diseño de Ulm (Alemania) —1953— es considerada una continuación del Bauhaus, y aunque se considera dentro de esta tradición en cuanto a los principios que la apoyan, la Escuela toma muy en cuenta las circunstancias "actuales", abarcando su tarea todos aquellos aspectos del diseño que en gran medida determinan la vida actual en la era técnica-industrial. Max Bill, que en su primera época fuera designado director de la Escuela, y que tomó a su cargo la sección de arquitectura, se refiere expresamente a la diferencia entre el Bauhaus y esta moderna escuela: "La generación del Bauhaus estaba dividida en artistas y técnicos. Mi generación produjo el tipo de diseñador para el cual el arte es una necesidad vital, pero que ve, en la colaboración destinada a resolver los problemas cotidianos, parte de su tarea vital".
Otro de los animadores de esta organización, nuestro compatriota Tomás Maldonado, al enfocar particularmente esta "misión social", dice: "Nuestra escuela hace suya la tesis de que el artista, aún trabajando para la producción en serie, tiene que defender sus deberes para con la sociedad. Es urgente, en efecto, propiciar un nuevo tipo de artista que en las actuales condiciones de la competencia, sepa crear, defender y llevar al éxito un determinado repertorio de formas sanas y eficientes, de formas concebidas al margen del oportunismo o del profesionalismo. Estas formas, en algunos casos, podrán tener como finalidad la satisfacción de exigencias concretas en la vida cotidiana del hombre; en otros, podrán estar destinadas a enriquecer una experiencia puramente espiritual. En todos los casos, formas para uso o formas para la percepción estética, ellas deberán ser siempre formas libres y responsables".



La Escuela Superior de Diseño en Ulm.
Trabajo en los talleres.
El taller de Tomás Maldonado.

"NUEVO ROPAJE..."

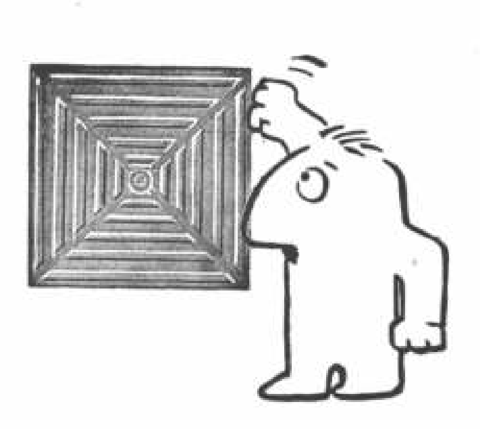
La ascendente y siempre renovada presentación de sus 60 modelos y la invariable calidad de los materiales utilizados en su fabricación, hacen de Piedras Rústicas Bertini —única imitación perfecta de la Piedra Mar del Plata— un revestimiento que dará siempre, a su casa o chalet, esa alta distinción y belleza que Ud. desea. Nos complace destacar que por su colorido, por su rusticidad "superior a la natural"; por su simplísima colocación sobre cualquier tipo de pared —antigua o nueva— y por la facilidad con que pueden ser adquiridas, las famosas Piedras Rústicas Bertini, vienen señalando un verdadero acontecimiento en toda la República.

MAGIA EN LAS PAREDES

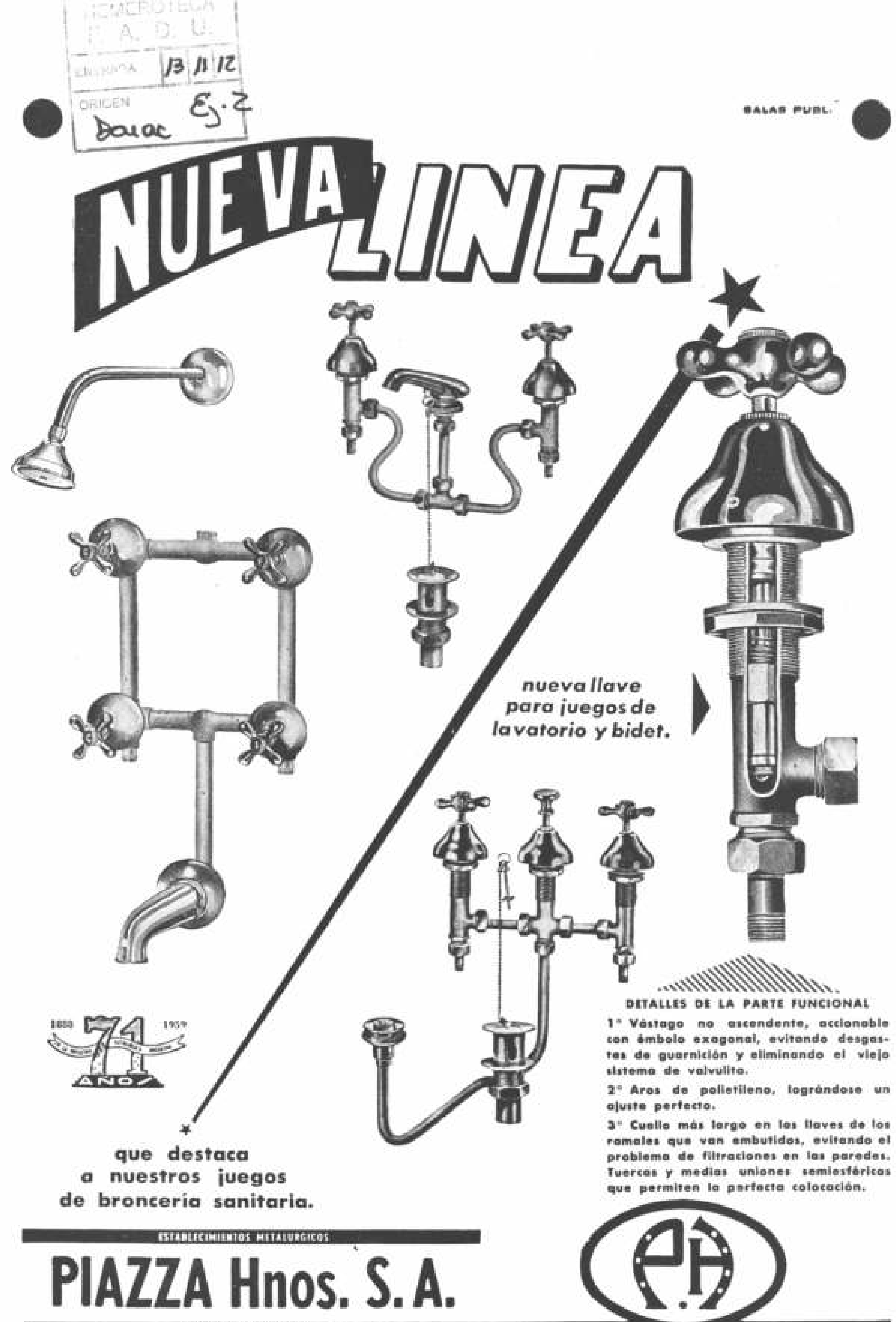
PIEDRAS RUSTICAS

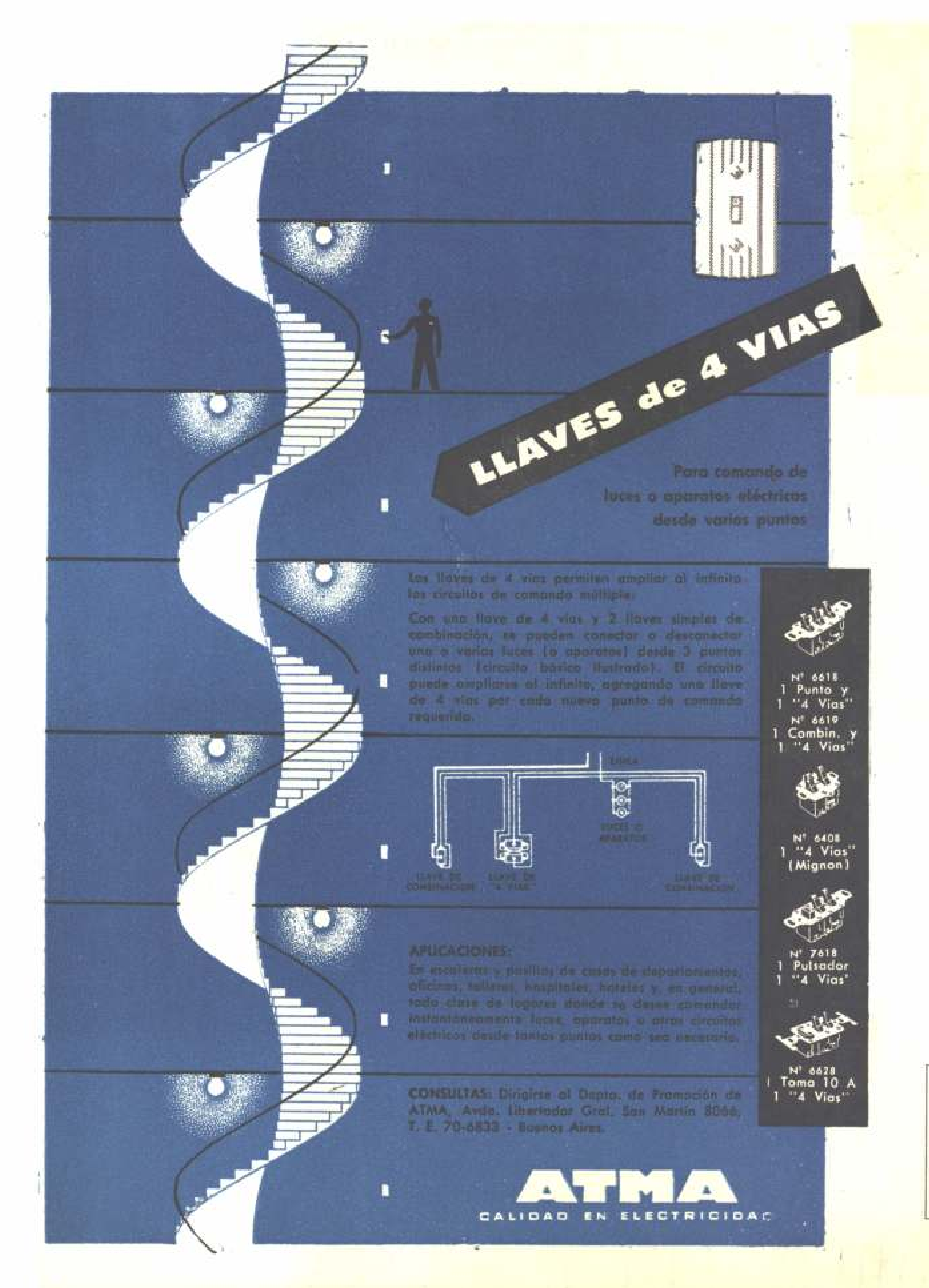
Bertini

Exposición y ventas:
AV. DIRECTORIO 233/35
T. E. 60-6376
BUENOS AIRES






HEMEROTECA
F. A. D. U.
ENTRADA 13 11 12
ORIGEN Donac Ej. 2
SALAS PUBL.
NUEVA LINEA
nueva llave
para juegos de
lavatorio y bidet.
1888 74 1959
AÑOS
que destaca
a nuestros juegos
de broncería sanitaria.
DETALLES DE LA PARTE FUNCIONAL
1° Vástago no ascendente, accionable con émbolo exagonal, evitando desgastes de guarnición y eliminando el viejo sistema de valvulita.
2° Aros de polietileno, lográndose un ajuste perfecto.
3° Cuello más largo en las llaves de los ramales que van embutidos, evitando el problema de filtraciones en las paredes. Tuercas y medias uniones semiesféricas que permiten la perfecta colocación.
ESTABLECIMIENTOS METALURGICOS
PIAZZA Hnos. S. A.
P. H.



LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I. — Córdoba 2240 — Buenos Aires (Rep. Arg.)